

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

SOMMITELTU TODELLISUUS

ERIK ENROTHIN TAITEELLINEN DISKURSSI

Tomi Moisio

Akateeminen väitöskirja, joka Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
esitetään julkisesti tarkastettavaksi auditoriossa 116, Unioninkatu 35,
perjantaina 18. syyskuuta 2020 klo 12.

ISBN 978-951-51-6443-8 (nid.)

ISBN 978-951-51-6444-5 (PDF)

Unigrafia

Helsinki 2020

The Faculty of Humanities uses the Urkund system
(plagiarism recognition) to examine all doctoral
dissertations.

ABSTRACT

Composed Reality. The Artistic Discourse of Erik Enroth

My doctoral thesis consists of a monograph on the life work and artistic production of Erik Enroth (1917–1975) written for the discipline of Art History in the Department of Cultures of the University of Helsinki. Previous research on the artist has covered only part of his oeuvre, and particularly his late work in the years 1963–1975 has remained uninvestigated. My thesis is thus the first academic research project to cover the whole of Enroth's artistic career.

I have three particular perspectives in my examination of Erik Enroth's artistic discourse. They can be encapsulated in the concepts: narrative, context and the problematics existing between the image and the word. In my methodological approach, I employ in particular cognitive narratology, narrative hermeneutics and Quentin Skinner's theory regarding the concept of context. My central research question is: What kind of influence did the postwar societal and artistic context have on the development of Erik Enroth's artistic discourse?

Although Enroth was above all a painter, he also expressed himself in writing. Therefore, in my thesis I also examine his written production and attach the themes he expressed in it to his pictorial expression. Thus Enroth's paintings and poems constitute my primary research material.

The objects of my research include offering a comprehensive view of Erik Enroth's artistic discourse, supplementing the omissions of previous research and questioning certain prevailing conceptions and locating Enroth's oeuvre within the context of Finnish and partly also international modernism in the fine arts. In my research, the concept of discourse, with its multiple ramifications, refers primarily to self-expression. It includes the written text, speech and the idiom of pictorial art. My starting point is semiotic, since this self-expression is also examined as text.

In my monograph, I have striven to gather together for the first time certain rather scattered observations. My thesis also considers what directions future research on Erik Enroth might take and opens up a debate on the need for a re-evaluation of his oeuvre.

KIIITOKSET

Vuosikausien aherrus väitöstutkimuksen parissa on pääosin yksinäistä puuhaa, mutta omin voimin siinä ei pitkälle pötkisi. Olen saanut tieteellistä, käytännöllistä, taloudellista ja henkistä tukea niin monilta tahoilta, että kaikkia on mahdoton luetella tässä. On kuitenkin yksityishenkilöitä ja yhteisöjä, jotka ansaitsevat erityismaininnan.

Haluan kiittää dosentti Maria Mäkelää Tampereen yliopistosta ja professori Heikki Hankaa Jyväskylän yliopistosta siitä, että he suostuivat väitöskirjakäsikirjoitukseni esitarkastajiksi. Molemmat tarjosivat korvaamattomia huomioita, jotka edesauttoivat käsikirjoituksen hiomista valmiiksi väitöskirjaksi. Erityisesti haluan kiittää dosentti Mäkelää syvällisestä paneutumisesta väitöskirjani teoreettiseen vyyhtiin.

Professori emeritus Altti Kuusamo lupautui vastaväittäjäkseni, mistä olen kiitollinen. Monet Kuusamon kirjoituksista toimivat inspiraation lähteinä opintojeni eri vaiheissa. Kiitän myös yliopistonlehtori Kai Mikkosta ja professori Kirsi Saarikangasta siitä, että he lupautuivat toimimaan tiedekunnan edustajina väitöksessäni.

Kiitän sydämellisesti professori Ville Lukkarista, joka toimi työni ohjaajana ja väitöstilaisuuden kustoksena. Professori Lukkarisen opastus ja kannustus ovat siivittäneet koko tähänastista taidehistorioitsijan uraani aina proseminaarista alkaen. Professori Lukkarisen merkitys oli keskeinen myös kirjallisuudenopiskelijan metamorfoosissa taidehistorioitsijaksi.

Kollegiaaliset kiitokset haluan ennen kaikkea suunnata professori Ville Lukkarisen vetämän tutkijaseminaarin osallistujille. Vuosien ajan olen saanut korvaamattomaa palautetta tutkimukselleni, vaikka esitykset ovat ajoittain olleet melko korkealitoisiakin. Pisimpään paperieni äärellä ovat jaksaneet sinnitellä Jukka Cadogan, Linda Leskinen ja Marko Home. Heille, kuten muillekin seminaariin osallistuneille, lausun lämpimät kiitokseni. Haluan lisäksi kiittää Hanna Karppasta ja Kersti Tainiota, jotka lukivat väitöskirjakäsikirjoitukseni ja tekivät siitä arvokkaita huomioita, sekä Gerard McAlesteria, joka käänsi väitöskirjani tiivistelmän englanniksi.

Väitöksen hetkellä ei sovi unohtaa alma materia. Tampereen yliopiston kirjallisuustieteen opinnot valoivat sen pohjan, jolle on ollut hyvä rakentaa. Professori Pekka Tammen vetämissä seminaareissa ja myös hänen henkilökohtaisessa ohjauksessaan kouliintui ja parkkiintui se kriittinen ajattelija, jonka oli ylipäänsä mahdollista jatkoopinnot aloittaa. Kiitokset professori Tammelle kärsivällisyydestä. Kollegoiden kanssa käydyt keskustelut syvensivät sitä kulttuurista yleissivistystä, jota ilman tämä tutkimus olisi sisällöllisesti monokromaattisempi. Toni Laine, Mika Rassi ja monet muut ansaitsevat kiitokset vertaistuesta sekä monipolvisesta, pidäkkeettä rönсылleestä keskustelusta, jota käytiin aika ajoin myös kampusalueen ulkopuolella.

Jenny ja Antti Wihurin rahastolta saadut apurahat ovat mahdollistaneet tämän tutkimuksen tekemisen. Nöyrin mielin lausun kiitokset allekirjoittanutta kohtaan osoitetusta luottamuksesta. Myös Taidesäätiö Merita tuki tutkimustani taloudellisesti sen

kriittisissä alkuvaiheissa. Siitäkin olen kiitollinen. Helsingin yliopiston Kanslerin matka-apurahan ansiosta pystyin matkustamaan Ensenadaan, Meksikoon tutustumaan taiteilijan jälkeenjääneeseen aineistoon. Kiitän tästä mahdollisuudesta. Lisäksi kiitän Helsingin yliopiston Filosofian, yhteiskunnan ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelmaa, joka mahdollisti tutkimukseni teoreettisen apparaatin esittelyn Hermes-kesäkouluissa Schloss Rauischholzhausenissa Saksassa toukokuussa 2019.

Lämmin kiitos taiteilija Erik Enrothin tyttäreille Nina Enrothille ja hänen avio-
puolisolleen Ricardo Vidalille siitä, että he ottivat minut ja silloisen tyttöystäväni, nykyisen vaimoni Eevan ystävällisesti vastaan ja mahdollistivat Ensenadassa sijaitsevan materiaalin läpikäymisen ja dokumentoinnin.

Monet yksityishenkilöt ovat vuosien varrella kutsuneet minut koteihinsa ja esitelleet omistamiaan Erik Enrothin teoksia tai muistelleet omakohtaisia kokemuksiaan taiteilijasta. Haluan sydämellisesti kiittää kaikkia näitä henkilöitä heidän ystävällisyydestään. Lisäksi haluan kiittää kaikkia museoita, joiden Enroth-kokoelmaan olen päässyt tutustumaan. Erityisen lämpimät kiitokset haluan esittää Sara Hildénin taidemuseon henkilökunnalle, joka vaivojaan säästämättä on auttanut minua tutkimukseni kaikissa vaiheissa, lukemattomin eri tavoin.

Lopuksi haluan kiittää ystäviäni ja erityisesti perhettäni siitä tuesta ja kannustuksesta, jota ilman tätä väitöskirjaa ei olisi kirjoitettu. Vanhempani ovat tukeneet minua kaikin mahdollisin tavoin silloinkin, kun opinnoille (elämästä puhumattakaan) oli vaikea löytää suuntaa. Vaimoni Eeva Ilveskoski on tukenut ja kannustanut minua prosessin kaikissa vaiheissa. Taidehistorioitsijana hän oli lisäksi korvaamaton tutkimusapulainen Ensenadassa. Eevan ansiosta olen voinut omistautua tutkimukselleni silloinkin, kun se olisi muutoin ollut hankalaa, ellei peräti mahdotonta. Inspiraation lähteenä on lisäksi toiminut tyttäremme Sylvia, joka on suhtautunut ymmärtäväisesti siihen, että olen viettänyt aivan liikaa aikaa työhuoneessa. Kiitollisuuden tuntein omistan tämän väitöskirjan perheelleni.

Mäntässä 19.8.2020,
Tomi Moisio

SISÄLLYSLUETTELO

ABSTRACT	3
KIITOKSET	4
1. JOHDANTO	8
1.1 Tutkimuskohteen esittely	8
1.2 Tutkimuksen tavoitteet.....	14
1.3 Aiempi tutkimus	17
1.4 Tutkimuksen metodit ja rakenne	24
2. KERTOMUS	32
2.1 Kertomuksen pauloissa. Kognitiivinen narratologia ja narratiivinen hermeneutiikka	36
2.2 Sitkeimmät myytit Erik Enrothista	50
2.2.1 Sara Hildénin aviomies	50
2.2.2 Kubistinen ekspressionisti	52
2.2.3 Tampereen voimamies	56
2.2.4 Donin kasakan jälkeläinen	63
2.3 Tekijän kintereillä	65
2.3.1 Sodasta sotaan. Vuodet 1917–1944	66
2.3.1.1 Lapsuus ja nuoruus	66
2.3.1.2 Taiteen pariin	73
2.3.1.3 Talvi- ja jatkosota	75
2.3.2 Taistelu jatkuu. Vuodet 1945–1962	81
2.3.2.1 Paluu taideopintoihin	81
2.3.2.2 Tukholma	83
2.3.2.3 Taiteellinen läpimurto	91
2.3.2.4 Matkalla	106
2.3.3 Valheellinen välirauha. Vuodet 1963–1975	138
2.3.3.1 Uusi onni	138
2.3.3.2 Viimeiset mittelöt	151

3. KONTEKSTI	161
3.1 Konteksti ja totuus	164
3.2 Konfliktit kontekstina	180
3.2.1 “Laimentamaton elämä” – todellisuudenkuvaus saksalaisessa taiteessa 1919-1933	182
3.2.2 Max Beckmannin “taianomainen todellisuus”	188
3.2.3 Yhdysvaltalainen fiktio toisen maailmansodan kontekstissa	196
3.3 Erik Enrothin taiteellinen konteksti	210
3.3.1 Maailma avartuu – André Lhote ja pohjoismainen modernismi	210
3.3.2 Todenkaltaisuuden retoriikka	224
3.3.3 Vastakkainasettelusta vuorovaikutukseen	229
4. KUVA JA SANA	234
4.1 Tekstilähtöinen taidekäsitys – taide diskurssina	235
4.2 Erik Enrothin kaunokirjallinen tuotanto	238
4.2.1 <i>Hornkarlens sånger</i> ja muita runoja	239
4.2.2 Julkaisemattomat proosakatkelmot	245
4.3 Sanoista kuviksi, kuvista sanoiksi	247
4.3.1 Verbaalisten esitysten kuvitukset	248
4.3.1.1 Edith Södergran: <i>Dikter</i>	248
4.3.1.2 Lauri Viita: <i>Betonimylläri</i>	251
4.3.2 Ekfrasis Erik Enrothin runoissa	254
5. LOPUKSI – HUOMIOITA TODELLISUUDEN MERKITYKSELLISTÄMISESTÄ	258
LÄHTEET	264
LIITTEET	279

1. JOHDANTO

*Om man förlorar kontakten med naturen hamnar man
ofrånkommeligen i dekorationen!!!¹*

Väitöskirjani käsittelee Erik Enrothin (1917–1975) taiteellista luomistyötä kertomuksen ja kontekstin käsitteiden valossa, kuvan ja sanan väliseen problematiikkaan pureutuen. Pyrkimykseni on tarkentaa Enrothin taiteelliseen diskurssiin ja selvittää, min-käläinen rooli taideteoksella *ilmauksena* oli hänen tuotannossaan. Diskurssin käsite hahmottuu väitöskirjani kokonaisuutta ajatellen nimenomaan itseilmaisuksi pitäen sisällään niin kirjoitetun tekstin, puheen kuin piirustukset ja maalaukset. Lähtökohtani on semiotiikan laajassa ja sallivassa tekstikäsitteessä, joten paikoin viittaan diskursilla myös tekstiin laajasti ymmärrettynä.

Kuvataiteen mahdollisuudet ympäröivän todellisuuden hahmottamisessa olivat Enrothin projektin ytimessä, mihin tutkimukseni avannut Georges Braque -sitaatti vihjaa. Maalaaminen merkitsi strategiaa sijoittaa itsensä maailmaan ja reflektoida todenkaltaisuuden ja luonnon jäljentämisen välistä raja-aluetta. Pyrkimys totuuteen näyttäytyi relativistisen haihattelun sijaan tärkeänä ja tavoiteltavana. Pinnallisen tyylikysymyksen sijaan Enrothin ilmaisun ytimessä oli realistinen metodi, joka ei luonto-yhteydestä huolimatta liittynyt ympäristön naturalistiseen jäljentämiseen.

Johdannossa esittelen tutkimuskohteeni lyhyesti ja teen samalla selkoa väitöskirjani tavoitteista. Pyrin myös antamaan kokonaiskuvan aiemmasta Erik Enrothiin kohdistuneesta tutkimuksesta. Johdannon lopuksi tarkennan käyttämiini metodeihin ja kerron tutkimukseni rakenteesta.

1.1 Tutkimuskohteen esittely

Suomen taidehistoria esittää useimmiten kronologiaan ja tyyliuuntajaotteluun mukavasti istuvan luonnehdinnan Erik Enrothista kubistisena ekspressionistina. Enroth itse puolestaan kuvaili tuotantoaan näin: “Suomessa en ole koskaan kuulunut mihinkään ryhmään tai koulukuntaan, olen ollut yksinäinen susi. Aloitin lyyrillisenä realistina... Sen jälkeen jatkoin kubistisena ekspressionistina, surrealistina ja viimeksi konstruktivistisena maalarina.”² Taiteilijan omakin lausunto on itse asiassa mutkia

¹ “Jos kadottaa yhteyden luontoon, ajautuu vääjäämättä dekoraatioon!!!” Käsikirjoitettu merkintä Erik Enrothin muistivihkossa vuosilta 1965–66. Sitaatin alkuperäksi on merkitty [Georges] Braque, ja siitä huokuu modernismille ominainen vastenmielisyys koristeellisuutta kohtaan. Suomennokset TM, jos toisin ei mainita.

² *Suomen Sosialidemokraatin* haastattelu 22.12.1973. Enroth kuitenkin osallistui 1940-luvulla epävirallisen sunnuntairyhmän toimintaan Suomen Taideakatemian koulussa ja oli aktiivinen ryhmänäyttelyissä, kuten *Viiva ja väri* -näyttelyssä Helsingin Taidehallissa 1951, sekä ensimmäisessä Purnun kesänäyttelyssä 1967.

suoristava. Totuus on huomattavasti monitulkintaisempi. Erik Enroth kokeili erilaisia ilmaisutyyplejä niin ennakoluulottomasti, että yhdellä tai kahdella sanalla hänen tuotantaan on mahdotonta kattavasti kuvailla.³ Tutkimukseni myötä pohdin tyyliuunnista puhumisen tarpeellisuutta, mutta kovin syvällisesti en tähän laajaan ongelmaan pysty paneutumaan.

On kuitenkin syytä korostaa, kuinka paljon tulkinnanvaraisuutta tyyliuunnin määrittelyihin ja teosten luokitteluun sisältyy. Ilman perustavanlaatuisia problematisointia ei lokerointia kannattaisi suorittaa. Itse puhun tyyliuunnista Enrothin teosten kohdalla havainnollistavassa mielessä. Tarkoitukseni on osoittaa, minkälaisin käsittein hänen maalauksiaan on tähän asti luonnehdittu ja miten taiteilija itse on teoksiaan kuvannut. Myös luonnehdittaessa esimerkiksi kotimaisen taiteen kenttää 1960-luvulla on vaikea välttää tyyliuunnista puhumista, sillä ne olivat erottamaton osa ajan taidediskursseja. Oma pyrkimykseni on muodostaa tulkinnallinen synteesi, jonka myötä teoksista ja niiden merkityksestä voisi puhua ilman kubismin, ekspressionismin tai konstruktivisminkaan leimaa. 1900-luvun modernistiset suuntaukset, mutta myös kuvataiteen varhaisempi historia, muodostavat kontekstin, jonka valossa Enrothin teoksiin ja niiden merkitykseen on hyvä pureutua. Jaottelussani varhais- ja myöhäistuotantoon olen hyödyntänyt virstanpylväinä taiteilijan Tukholmassa omaksumien, Pohjoismaiden suodattamien kansainvälisen modernismin vaikutusten puhkeamista kukkaan 1947 ja toisaalta Yhdysvaltoihin vuonna 1959 suuntautuneen stipendiaattimatkan vaikutusta, jonka jälkeen informalistiset, konstruktivistiset ja poptaiteeseen vivahtavat tyyliratkaisut alkoivat saada enemmän tilaa Enrothin ilmaisussa. Tosin näitäkään maalauksia ei ole hedelmällisintä tarkastella ismien valossa.

Perttu Näsänen esittää *Taide*-lehden artikkelissaan ”Katso Enrothia” vuonna 1980, että Enrothin taiteesta olisi hedelmällisempää puhua metodin kuin tyylin näkökulmasta. Myös Näsänen kritisoi Enrothia ympäröivää ekspressionismikeskustelua ja toteaa, että “[...] taideteoksen arvioinnin ensisijaiseksi lähtökohdaksi tulisi ottaa juuri taiteellinen menetelmä, metodi, jonka avulla taiteilija lähestyy todellisuutta.”⁴ Näsänen huomioi Enrothin kirjavat tyylilainat ja intertekstuaaliset viittaukset ja nostaa läpi tuotannon kulkevaksi punaiseksi langaksi ”realistisen metodin”, jota kuvaa seuraavasti: “[...] Enroth otti tehtäväkseen näyttää maalauksissaan kansan todellisen elämän, ankaran raskaan työn, teurastamojen veren ja hien, tehtaiden teräksen kirkunnan, yhteiskuntamme todelliset kasvot, jopa asetelmissaankin hän kuvasi kansan ihmisen vaatimattoman aterian.”⁵

³ Tämän huomioivat myös monet arvostelijat taiteilijan retrospektiivin yhteydessä 2012. ”Taiteilijana Enroth oli oman tiensä kulkija, joka ei kiinnittynyt mihinkään taidesuuntaukseen tai taiteilijaryhmään.” Katri Kovasiipi, ”Kattava esitys Hildénin puolison tuotannosta”, *Aamulehti* 10.2.2012.

⁴ Perttu Näsänen, ”Katso Enrothia”, *Taide* 6/80, 34.

⁵ Perttu Näsänen, ”Katso Enrothia”, *Taide* 6/80, 37.

Näsänen luettelee Enrothin teosten aihepiiriä, mutta tämän realistisen metodin voi nähdä myös *todenkaltaisuuden* tavoitteluna. Taiteilija muunsi teoksissaan ympäröivän todellisuuden hajanaisen aineiston ymmärrettävämpään muotoon. Kirjallisuudentutkimuksessa tätä projektia on tarkasteltu *vraisemblancen* käsitteen valossa. Kontekstia käsittelevässä kolmannessa luvussa esittelen tarkemmin *vraisemblancen* kontribuutiota ja vertaan Enrothin realistista metodia kansainvälisiin realistisiin tendensseihin. Pysin selvittämään, milloin viitataan realismiin nimenomaan todellisuudenkuvauksen menetelmänä ja milloin tyyliuuntana.

1900-luvun taideteoreetikoista esimerkiksi Herbert Read (1893–1968) oli kiinnostunut nimenomaan tyylistä metodin kustannuksella. Perustellusti voisi kysyä, kannattaako 2020-luvulla viitata Readin kaltaiseen teoreetikkoon, jonka kirjoituksista monet vaikuttavat tämän päivän näkökulmasta aataminaikuisilta. Kiinnostus Readiin kuitenkin heräsi, kun löysin Erik Enrothin muistiinpanoista hänen nimensä huuto-merkein varustettuna. Enroth on epäilemättä inspiroitunut joistain Readin näkemyksistä. Lisäksi pyrin tutkimuksessani hahmottelemaan 1940–70-luvun taidekontekstia, ja tämän kontekstin ymmärtämiseksi on tarpeen tutustua sen aikaiseen taidekeskusteluun ja -kirjoitteluun.

Read nostaa esimerkeiksi “realistisesta maalaustaiteesta” Edward Hopperin (1882–1967), Balthusin (1908–2001), Christian Bérardin (1902–1949) ja Stanley Spencerin (1891–1959) ja nuhtelee taiteilijoita siitä, että heidän taiteensa vain “vähäisin poikkeuksin jatkaa 19. vuosisadan akateemista perinnettä.” Meksikolaiset muralistit Diego Rivera (1886–1957), José Orozco (1883–1949) ja Alfaro Siqueiros (1896–1974) puolestaan sivuutetaan 1900-luvun modernin taiteen kaanonista teosten “propagandistisen ohjelman” vuoksi.⁶ Read on kiinnostunut tyylistä formalistisena tekijänä, johon sisällön ei pidä vaikuttaman. On kuitenkin erikoista, että hän tässä samassa yhteydessä siteeraa Paul Kleen (1879–1940) lausuntoa siitä, kuinka “taide ei kerro näkyvästä, vaan tekee näkyväksi,” ja mieltää tämän “modernin maalaustaiteen” keskeiseksi päämääräksi ja “varhaisemmista tyylikausista” erottavaksi tekijäksi.⁷ Read ei näe metodia tyyliä, sillä hän ei tunnu löytävän esittävästä ilmaisusta “näkyväksi tekemistä” mimesiksen takaa. Erik Enrothin taiteessa figuratiivisuus ei ensisijaisesti ollut mimesiksen palveluksessa. Sen sijaan voisi kysyä, oliko hänen nonfiguratiivisissa teoksissaan enemmän kyse formaalista jäljittelystä kuin todellisuuden tarkastelusta. Tähän problematiikkaan palataan tarkemmin luvussa kolme.

Tutkimuksen keskeisimmän aineiston muodostavat luonnollisesti taiteilijan teokset. Johtuen monin tavoin poikkeuksellisesta avioliitosta Sara Hildénin kanssa suurin osa Erik Enrothin taiteellista tuotantoa on Sara Hildénin säätion omistuksessa. Tätä tuotantoa esitellään aika ajoin Sara Hildénin taidemuseossa Tampereella. Säätion omistukseen kuuluu yhteensä 537 teosta Enrothilta – maalauksia, piirustuksia, akva-

⁶ Read 1959/1960, 7–8. Suomentajaa ei mainittu.

⁷ Read 1959/1960, 8.

relleja ja grafiikkaa. Teokset ajoittuvat vuosille 1945–63, mikä on varsin luontevaa ottaen huomioon, että Erik tapasi Saran ensimmäisen kerran kesällä 1945. Avioliitto päättyi eroon 17.9.1963.

Joitakin poikkeuksia lukuunottamatta koko näiden vuosien tuotanto on Sara Hildénin säätien kokoelmassa. Esittelen tässä tutkimuksessa myös teoksia, joita löytyy paitsi muiden suomalaisten säatiöiden ja museoiden kokoelmista, myös jonkin verran yksityiskokoelmista. Erik Enrothin varhaistuotantoon (tällä viitataan tutkimuksessani pääsääntöisesti ennen vuotta 1947 valmistuneisiin maalauksiin) törmää harvemmin, mutta myöhäistuotantoa (tällä puolestaan vuoden 1959 jälkeen maalattuihin teoksiin) on nähtävissä muissa suomalaisissa museoissa.⁸ Varsin huomattava kokoelma myöhäistuotantoa sijaitsee Ensenadassa, Meksikossa, missä taiteilijan leski ja lapset asuivat vuodesta 1980 alkaen. Myöhäistuotantoa on päätynyt paljon myös yksityiskoelmiin. Lisäksi teoksia pulpahtaa tämän tästä esiin erityisesti pääkaupunkiseudun huutokaupoissa, esimerkkeinä syyskuussa 2018 Hagelstamilla kaupattu poikkeuksellinen varhaiskauden maisema vuodelta 1946 ja joulukuussa 2019 Bukowskisilla myyty myöhäistuotantoon lukeutuva *Nainen ja ruukku* (1963). Myös joissain tamperelaisissa taidegallerioissa on voinut törmätä Enrothin maalauksiin.

Oma kiinnostava lukunsa Enrothin tuotannossa ovat sodan aikana tehdyt piirustukset ja maalaukset (joukossa lyijykynä-, hiili-, muste- ja tussipiirustuksia sekä akvarelleja, laveerauksia ja jokunen öljyvärimaalauksin). Erik Enroth osallistui talvisotaan pikakivääriampujana, mutta jatkosodassa hän palveli alun hyökkäysvaiheen jälkeen nimenomaan TK-piirtäjänä. Enroth oli lisäksi poikkeuksellisen tuottelias nais-
sää Tiedotuskompanian tehtävissä. Häneltä on Sotamuseon inventaariluettelossa 154 nimekettä. Sotavuosien merkitystä Enrothin tuotantoon pohditaan tarkemmin kontekstia käsittelevässä osuudessa.

Kiinnostava erityispiirre Erik Enrothin luomistyössä on se, että siihen kuuluu myös kirjallista tuotantoa. Taiteilijalta julkaistiin vuonna 1950 runokokoelma *Hornkarlens sånger* (Schildts), jonka kuvitusvinjetit ovat Enrothin omaa käsialaa. Sara Hildénin taidemuseon johtajana vuodet 1979–2006 toiminut Timo Vuorikoski toteaa, että “Enrothin suhde runouteen oli syvästi henkilökohtainen. Runot olivat osa hänen omaa taiteilijankuvaansa ja ilmaisuaan. Runous oli oleellinen osa sodanjälkeisen suomalaisen modernismin kokonaisuutta.”⁹ Runous muodostaa näin ollen tärkeän kontekstin Enrothin taiteelliselle luomistyölle.

Lisäksi Enroth kirjoitti taidearvosteluita, joita julkaistiin eri lehdissä (esimerkiksi Amerikan matkakirjeet *Uudessa Suomessa*). Taiteilijan jäämistöstä Ensenadassa löytyi myös toisen runokokoelman käsikirjoitus sekä lukuisia liuskoja novelleja ja

⁸ HAM Helsingin kaupungin taidemuseo tosin esitteli muutamia Erik Enrothin varhaisteoksia näyttelyssä *Mieliala – Helsingin 1939–1945* 18.10.2019–1.3.2020.

⁹ Vuorikoski 2004b, 58.

muita kertomuksia. Kuvan ja sanan ongelmat näyttäytyvät poikkeuksellisen kiinnostavina Enrothin kohdalla.

Erik Enroth maalasi itsensä suomalaisen taidekentän tietoisuuteen 1940-luvun lopulla. Helsingissä syntyneestä suomenruotsalaisesta taiteilijasta muodostui tiedotusvälineiden avustuksella hiljalleen kuva ”Tampereen voimamiehenä”.¹⁰ Kun tulee kerran määritellyksi, voi tätä kuvaa olla vaikea lähteä myöhemmin muuttamaan. Toisaalta monet Enrothin tunteneet (tai ainakin tavanneet) ovat muistelleet häntä ”machona”.¹¹ Nähtävästi taiteilija itsekin halusi, ainakin julkisesti, antaa rehvakkaan vaikutelman itsestään. Yksi tutkimushypoteeseistani on, että tähänastiset tulkinnat muodostavat taiteilijasta valitettavan yksipuolisen kuvan. Uppoutumatta syvemmälle sukupuolentutkimuksen teoriaan ja käsitteistöön aion viitata lyhyesti Judith Butlerin teoksessaan *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990/1999) esittämään näkemykseen sukupuolen *performatiivisuudesta*, eli siitä, että sukupuoli (ja seksuaalisuuksia) tuotetaan kielellisesti ja ruumiillisesti, sekä kyseenalaistaa maskuliinisuuden ympärille rakentuvat kertomukset Erik Enrothista.

Ihminen järjestää ympäröivää todellisuutta erilaisin strategioin. Taipumus muodostaa kertomuksia itsestä ja toisista on varsin inhimillinen ilmiö. Niin sanottu faktoihin pohjautuva objektiivinen raportointi ei sekään ole niin ongelmatonta kuin nimi antaisi ymmärtää. Raportoitavia faktoja valikoidaan niitäkkin hyvin yksilöllisestä näkökulmasta ja jostain tietystä kontekstista käsin. Jos jotkin tosiasiat ovat liian tuskallisia jaettavaksi, ei niitä tarvitse nostaa esiin. Lisäilemällä ja pois jättämällä voi

¹⁰ Enroth muutti Tampereelle 1940-luvun lopulla avioiduttuaan Sara Hildénin kanssa ja alkoi kuvata Tampereen tehtaita ja kaupunkinäkymiä. Monissa lehtiartikkeleissa 1940–1960-luvuilla Enrothiin viitataan nimenomaan ”voimamiehenä”, johtuen nähtävästi hänen voimakkaan ekspressiiviseksi luonnehditusta tyylistään sekä miehisinä koetuista aiheistaan (tehdastyöläiset, teurasruhot, häränkallot jne.). Esim. *Hämeen yhteistyö* kirjoittaa 16.12.1950, että ”Suomen taiteeseen on tulossa vihdoin se ’vahva mies’, jota se on jo vuosikymmeniä kaivannut”. Veistäjä kirjoitti *Aamulehdessä* kymmenen vuotta myöhemmin (16.10.1960): ”Tämä voimamies [=EE] hallitsee jälleen tätäkin näyttelyä, hallitsee suvereenisesti”. *Turun Sanomat* puolestaan uutisoi 20.11.1960, kuinka ”Tampereen voimamies Erik Enroth on raakojen ja sulamattomien värien rinnastaja, joka luo piittaamatonta ekspressionismia.” Enrothin muistokirjoituksessa *Aamulehdessä* todetaan 18.4.1975: ”Erik Enroth ilmestyi suomalaiseen maalaustaiteeseen 1940-luvun lopussa kuin pyörremyrsky.” Huomionarvoista on myös, että Dan Sundell käyttää *Hufvudstadsbladetissa* (14.4.2012) Enrothista nimitystä ”en föredetta kraftkarl” arvostellessaan Sara Hildénin taidemuseossa keväällä 2012 nähtyä Enrothin retrospektiivistä näyttelyä. Samaisen retrospektiivin arvioissa *Hämeen Sanomien* Pekka Helin kirjoittaa (29.2.2012) ingressissä, kuinka ”Erik Enrothin töistä hohkaa eritoten maskuliinisuus.” Hannele Jäämeri puolestaan tuumaa *Suomen Kuvalehdessä* (10/2012), että ”Aika ei kesytä voimamiestä.”

¹¹ Tätä määritelmää ovat käyttäneet ainakin Dan Sundell (haastattelu 14.3.2012) ja Timo Vuorikoski (Pia Andellin *Mesenaatti*-elokuvassa, 2013). Dan Sundell myös kiinnitti huomioni Enrothin runokokoelman *Hornkarlens sånger* nimen machoilevaan sanaleikkiin (ruots. *horkarl* = ”huoripukki”). Itse suomensin artikkeliani (Moisio 2012) varten kokoelman nimellä *Sarviniekan lauluja*. Olavi Valavuori (1986, 152) puolestaan muistelee ensivaikutelmansa Erik Enrothista olleen ”jonkinlainen cowboyn ja sotilaan välimuoto”.

kertomusta muotoilla mieleisekseen. Vaatimattomiin oloihin syntynyt ja vaikean lapsuuden ja nuoruuden elänyt taiteilija saattaisi turvautua tällaisiin strategioihin.¹²

Samaa valikointia voi toki suorittaa myös, kun kertoo toisten edesottamuksista. Viinanhuuruiset veijaritarinat ovat suurelle yleisölle kiinnostavampaa luettavaa kuin taiteellisen itseilmaisun arkiset ongelmat. Selkeys, johdonmukaisuus ja kronologia ovat myös tervetulleempia hyveitä taiteilijaelämäkerroille kuin toisto, häilyvyys ja ristiriitaisuus. Taidehistorialliset yleisesitykset niputtavat siististi niin taiteilijat kuin tyyliuunnatkin johdonmukaisesti eteneväksi (nimenomaan johonkin suuntaan kehittyväksi) kokonaisuudeksi, kertomukseksi.¹³

Erik Enrothin ympärille kietoutuu niin kirjavia kaskuja, että nimenomaan kertomuksen käsitteen kautta on kiinnostavaa lähteä purkamaan taiteilijan elämän ja taiteen vyyhtiä. Usein nimittäin tuntuu siltä, että taiteilijan teokset unohtuvat, kun tempaudutaan jonkin arveluttavan anekdootin pyörteisiin. Toisaalta taiteilijan omat kertomukset ovat myös omiaan hämärtämään faktoja tämän taustasta. Enrothin lapsuudesta ja nuoruudesta tiedetään hyvin vähän. Toinen huonosti tunnettu, tai ainakin pitkälti unohdettu, ajanjakso on hänen myöhäistuotantonsa 1960- ja 1970-luvuilta. Tähän aikakauteen liittyy myös uusi avioliitto sekä lapsiperheen arki kahden lapsen syntymän myötä. Vuonna 1962 ”Tampereen voimamies” muutti takaisin Helsinkiin, mistä oli kotoisinkin. Enroth asui perheineen ensin Katajanokalla, sitten 1963–71 Nallenpolun taiteilija-ateljeessa Espoossa ja tämän jälkeen Lallukassa Töölössä. Enroth sai Kuvataiteen valtionpalkinnon 1970 ja oli ehdolla taiteilijaprofessoriksi ennen kuolemaansa 16.4.1975.

Erik Enrothin elämästä ja taiteesta tunnetaan oikeastaan vain yksi aikakausi: avioliitto menestyneen liikenaisen ja taidemesenaatin Sara Hildénin (1905–1993) kanssa. Tämän avioliiton ympärillä pyörii myös suurin osa taiteilijaan liittyvistä kertomuksista, ja osa ihmisistä muistaakin Enrothin valitettavasti vain ”Sara Hildénin puolisona”.¹⁴ Avioliiton merkitystä Erik Enrothin elämän ja taiteellisen tuotannon kannalta ei toki sovi sivuuttaa, mutta kovin yksipuoliseksi kuva jää, jos sitä ei täydennä faktoilla taiteilijan varhais- ja myöhäisvaiheista. Yhtä lailla vaillinaiseksi jää kuva taiteilijan tuotannosta, jos tarkastelee vain Sara Hildénin säätion kokoelmassa olevia teoksia. 1970-luvulta muistetaan Erik Enrothiin liittyen yleensä vain katkeraksi äitynyt oikeudenkäynti Enrothin ja Sara Hildénin välillä teosten omistus-, lainaamis- ja luoksepääsyoikeudesta. Erik Enroth valittiin Helsingin Juhlaviikkojen ensimmäiseksi

¹² Pekka Helin muotoilee tämän retrospektiiviartikkelissaan näin: ”Panssarin takaa löytyy pehmeämpikin iho, vaikka Enrothilla oli taipumus hieman myyttittää itseään.” (*Hämeen Sanomat*, 29.2.2012)

¹³ Tämä käy ilmi myös monen teoksen nimestä, mainiona esimerkkinä E. H. Gombrichin *The Story of Art*. Esipuheessaan Gombrich paljastaa pyrkimyksensä ”tuoda ymmärrettävää järjestystä nimien, aikakausien ja tyylien runsauteen”. ([...] to bring some intelligible order into the wealth of names, periods and styles [...]). Gombrich 1950/2006, 7.

¹⁴ Esimerkiksi Katri Kovasiipi otsikoi *Aamulehdessä* 10.2.2012: ”Kattava esitys Hildénin puolison tuotannosta”.

Vuoden taiteilijaksi 1971, mutta hän ei saanut Taidehallissa järjestettyyn retrospektiiviin lainaksi Sara Hildénin omistamia teoksia.¹⁵

Enroth-tutkimusta on hankaloittanut materiaalipula. Tietoa Erik Enrothin vaiheista on ollut vaikea saada, sillä elämäkerrallista aineistoa ei juuri ole ollut saatavilla. Taiteilijan toinen vaimo Sinikka Enroth (o.s. Summanen, 1932–2014) muutti Ensenadaan, Meksikoon vuonna 1980, viisi vuotta Erikin kuoleman jälkeen. Lesken mukaan lähtivät myös pariskunnan lapset Carl-Erik (1963–2002) ja Nina (s. 1964), sekä Sinikan uusi miesystävä Reijo Tapani Kurvinen. Samalla toiselle puolen maailmaa siirtyi myös taiteilijan jälkeensä jäänyt materiaali. Tätä aineistoa esitellään nyt ensimmäistä kertaa.

Sinikka Enroth järjesti lokakuussa 1981 Erik Enrothin taiteen retrospektiivin Baja Californian osavaltiossa Meksikossa. Toinen näyttely nähtiin Tijuanan Centro Culturalissa 5.8.–12.9.1988. Lisäksi joitain maalauksia esiteltiin paitsi *Hufvudstads-bladetin* artikkelissa (”De här tavlorna har aldrig visats i Finland”, 31.12.1995, Bitte Westerlund), myös Yleisradion televisio-ohjelmassa *Enrothit Ensenadassa* (1997, toim. Arvo Tuominen). Nämä olivat kuitenkin vain pintapuolisia raapaisuja eivätkä antaneet selvää kuvaa siitä, minkälainen aineisto Ensenadassa tosiasiaassa sijaitti. Helsingin yliopiston myöntämän matka-apurahan ansiosta pääsin lokakuussa 2016 tutustumaan kyseiseen materiaaliin. Ensenadasta löytyi 67 maalausta, satoja luonnoksia ja piirustuksia, useita matkapäiväkirjoja ja muistivihkoja, runsaasti valokuvia, henkilökohtaisia dokumentteja sekä taiteilijalle kuulunutta muuta aineistoa. Lisäksi Meksikosta löytyi Enrothin kirjallista tuotantoa toisen runokokoelman käsikirjoituksen ja proosakatkelmien muodossa.

Esittelen tätä materiaalia tarkemmin myöhemmissä luvuissa. Tässä vaiheessa riittää todeta, kuinka korvaamaton merkitys edellä mainitulla matkalla on ollut paitsi tälle väitöskirjalle, myös Enroth-tutkimukselle ylipäänsä. Uuden aineiston myötä on mahdollista tutustua taiteilijan varhais- ja myöhäisvaiheisiin, mutta myös luoda katsaus tämän ajatteluun ja taidekäsitykseen matkapäiväkirjojen ja muiden kirjoitusten myötä. Luonnokset ja piirustukset taiteilijan opiskeluajoilta tarjoavat merkittävän väylän taiteellisen kehityksen hahmottelemiseksi.

1.2 Tutkimuksen tavoitteet

Väitöskirjani on taiteilijamonografia, joten pyrin antamaan tutkimuksellani selkeän ja johdonmukaisen kuvan Erik Enrothin elämäntyöstä ja taiteellisesta tuotannosta. Vaikka olemassa olevaa Enroth-tutkimusta on melko vähän, on joitain vaiheita taiteili-

¹⁵ Vastaavia ongelmia oli myös aiemmin. *Kansan Uutiset* uutisoi 1.3.1967, kuinka Tampereen Taidemuseon näyttelyyn *Tampereen taide 1917–1967* liittyy ”pieni skandaalinpoikanenkin”. Erik Enroth ei saanut ”parhaan luomiskautensa ainuttakaan työtä” esille näyttelyyn, vaikka niitä nähtävästi on Sara Hildén-Enrothin säätiöltä lainaan pyydettykin.

jan elämästä ja urasta selvitetty hyvinkin seikkaperäisesti. Toistoa välttääkseni pyrin jättämään nämä vaiheet vähemmälle käsittelylle. Seuraavassa alaluvussa teen selkoa aiemman tutkimuksen kontribuutiosta. Sitä ennen tarkennan kuitenkin tavoitteitani ja keskeisimpiä tutkimuskysymyksiäni.

Taiteilijaelämäkerta koostuu paitsi kirjavasta joukosta erilaisia lähteitä, myös tutkijan valinnoista. Biografistinen lähestymistapa, jossa kärjistetyimmillään vedetään yhtäläisyysmerkit taiteilijan elämän ja tuotannon välille, on jo vuosikymmeniä tuntunut hieman arveluttavalta, vaikka viime vuosina on ollut havaittavissa myös uutta innostusta suuntausta kohtaan. Vaikka taiteilijan teosten olemusta ei pyrkisikään selittämään taiteilijan elämänvaiheilla, ei se tarkoita sitä, että teokset olisi nähtävä formalismin hengessä täysin irrallaan tekijästään. Tuodessani uutta valoa Erik Enrothin taipaleeseen pyrin selvittämään, millaisessa yhteiskunnallisessa ja taiteellisessa kontekstissa hän taiteellista diskurssiaan hahmotteli. Biografisen tutkimuksen yhteyden sosiaalisen kontekstin hahmottamiseen on nostanut esiin myös Renja Suominen-Kokkonen todetessaan, kuinka biografinen tutkimus voi auttaa paljastamaan ”yhden kulttuurintutkimuksen perusongelmista, eli yksilön ongelmallisen suhteen [yhteiskunnan] rakenteisiin”.¹⁶

Lähestyn väitöskirjassani aineistoa sekä historiallisesta että teoreettisesta näkökulmasta. Pyrin yhdistämään taidehistorialliseen tutkimukseen metodeja niin kirjallisuustieteestä kuin poliittisen historian tutkimuksesta ja filosofiasta. Keskeisimpiä näistä ovat kognitiivisen narratologian näkemykset elämän kerronnallistamisesta, Quentin Skinnerin havainnot kontekstin luonteesta sekä (narratiivisen) hermeneutiikan näkemykset taiteesta todellisuuden havainnoinnin ja maailmaan sijoittumisen välineenä. Erityisesti kirjallisuustieteen hyödyntäminen on mielestäni tärkeää tieteidenvälisyyden näkökulmasta. Vaikka ajatustenvaihdon uskoisi olevan ongelmatonta kahden humanistisen tieteenalan välillä, ei narratologian metodien hyödyntäminen ole ollut ”kovin suosittua taidehistoriallisen tutkimuksen parissa,” kuten Kati Kivinen totesi vielä vuonna 2013 väitöskirjassaan *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa*.¹⁷ Ongelma on onneksi tiedostettu, ja toivottavasti jatkossa rajat aukeaisivat enemmän tässäkin suhteessa. Ennakkoluuloton metodien hyödyntäminen palvelee taiteidentutkimuksen kenttää kauttaaltaan.

¹⁶ Suominen-Kokkonen 2013, 10. *Taidehistoriallisia tutkimuksia 46* on otsikoitu *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Johdannossaan Suominen-Kokkonen panee merkille, kuinka ”taidehistoria ei ole ainoa ala, jolla biografinen tutkimus ei ole ollut varsinaisesti meriitti tutkijan uralle” (Suominen-Kokkonen 2013, 9).

¹⁷ Kivinen 2013, 41. Ks. myös esim. Bal 1997, 161–162; Westergård 2007, 86–92; Moisio 2010, 33. Vastakkainasettelua on ollut myös elämän kertomuksellisuuden tarkastelussa. Hanna Meretoja (2017, 75–76) muistuttaa, kuinka elämän ja kertomuksen rinnastamiseen liittyvät eettiset kysymykset ovat niin monimutkaisia ja yksilöllisiä, ettei niitä ole hedelmällistä tarkastella kerronnallisuuden puolesta tai vastaan -dikotomialla. Tämän vastakkainasettelun kärjistymisen Meretoja jäljittää Galen Strawsonin paljon keskustelua herättäneeseen artikkeliin ”Against Narrativity” (2004).

Pyrin tutkimuksellani antamaan kokonaiskuvan Erik Enrothin taiteellisesta tuotannosta. Tämän tavoitteen onnistumiseksi on tarpeen esitellä taiteilijan tuotantoa siltä osin kuin se on tarkoituksenmukaista, tietysti mahdollisimman laajalti. Olen kartoittanut Erik Enrothin tuotantoa julkisista ja yksityisistä kokoelmista ympäri Suomea. Lisäksi olen käynyt Meksikossa tutustumassa taiteilijan tyttären hallussa oleviin maalauksiin, piirustuksiin ja luonnoksiin. Ensenadassa on muun materiaalin ohella laaja kokoelma diakuvia, joihin erityisesti Enrothin myöhäistuotantoa on dokumentoitu. Tämä kokoelma pitää sisällään myös kuvia yksityiskokelmiin myydyistä teoksista. Kuvien ohella löysin listan yksityishenkilöistä yhteystietoineen, joille teoksia oli myyty. Tämä lista tosin on 1970-luvulta, joten monet sen aikaiset omistajatiedot ovat tutkimukselleni yhtä hyödyllisiä kuin listasta löytyneet lankapuhelinnumerot. On kuitenkin ollut tärkeää nähdä kuvat teoksista, joiden sijainnista ja omistajuudesta ei ole tarkempaa tietoa. Teosmyynti on dokumentoitu varsin huolellisesti eikä sovi lainkaan kuvaan siitä leväperäisestä teosten hukkaamisesta ja arveluttavasta vaihtokaupasta, josta kuulee anekdootteja taiteilijan Tampereen vuosilta ja joka oli yhtenä perusteena taiteilijan luoksepääsy- ja kuvausoikeuden epäämiseksi Erik Enrothin ja Sara Hildénin välisessä oikeudenkäynnissä.

Väitöskirjani tavoite ei kuitenkaan ole olla *catalogue raisonné* – sellaisen koostaminen on kokonaan oman tutkimuksensa aihe. Aion nostaa tutkimuksessani esiin teoksia, joita ei ole nähty julkisuudessa 1970-luvun jälkeen, jos silloinkaan. Teoreettisemman problematiikan ohella tavoitteeni on kartoittaa Sara Hildénin säätöön kokoelman ulkopuolelle jäävää Enrothin tuotantoa. Tämä tuo merkittävää lisäarvoa Enroth-tutkimukselle ja mahdollistaa – toivottavasti myös inspiroi – jatkotutkimuksia. Tavoitteeni on myös nostaa lähempään tarkasteluun Enrothin maalauksia suomalaisten museoiden kokoelmista. Näitä teoksia on satunnaisesti nähty museoiden kokoelmanäyttelyissä, esimerkiksi Ateneumin taidemuseossa 2006–07, Kuopion taidemuseossa keväällä 2012, Serlachius-museoissa Mäntässä 2012, Joensuun taidemuseossa kesällä 2017, Vantaan taidemuseossa 2017–2018, Hämeenlinnan taidemuseossa kesällä 2018 ja HAM Helsingin kaupungin taidemuseossa vuodenvaihteessa 2019–20, mutta teoksia on melko huonosti dokumentoitu julkaisuihin ja tutkittu vielä vähemmän. Ainoastaan Sara Hildénin taidemuseon teokset tunnetaan hieman paremmin, tosin niistäkin vain murto-osa. Teosten monipuolinen esittely ja analyysi laven-tavat kuvaa Enrothista taiteilijana.

Teokset ovat avain myös taiteilijan tuotannon kontekstointiin. Tekstilähtöinen taidekäsitteeni, jota selvitän tarkemmin myöhemmin, pohjautuu näkemykseen siitä, että taideteokset ovat aina sidoksissa laajempaan kontekstiin, vaikeasti määriteltävissä olevaan ympäröivien olosuhteiden verkostoon. Pureudun teosten yhteiskunnalliseen ja taiteelliseen kontekstiin vertailevan taiteentutkimuksen keinoin, ja tavoitteeni onkin kontekstoida Erik Enrothin tuotanto paitsi suomalaiseen, myös kansainväliseen modernismiin nähden. Tavoitteeni on lisäksi tämän projektin myötä tarjota suomalaisen kuvataiteen modernismista aiempaa monivivahteisempi kuva. Erik Enrothin

maalaukset toimivat havainnollistavana aineistona. Taiteilijan vaiheiden ja yhteiskunnallisen kontekstin tarkastelu tuo tulkinnalle lisäarvoa.

Väitöskirjani keskeisin tutkimuskysymys on seuraava: Minkälainen vaikutus konfliktin jälkeisellä yhteiskunnallisella ja taiteellisella kontekstilla oli Erik Enrothin taiteellisen diskurssin kehittämisessä? Tähän kysymykseen vastaamalla pyrin selvittämään, millaisen strategian taide tarjoaa ympäröivän todellisuuden hahmottamiselle ja maailmaan sijoittumiselle, ja millainen rooli totuuden ja kertomuksen käsitteillä on tässä projektissa. Konflikti viittaa tutkimuksessani ensisijaisesti aseelliseen yhteenottoon eri valtioiden välillä, eli sotilaalliseen konfliktiin. Aseellista konfliktia seuraava yhteiskunnallinen konteksti on myös varsin altis eri tahojen välisille ristiriidoille ja ongelmatilanteille. Sotaa lievempien yhteiskunnallisten konfliktien rinnalla on syytä huomioida myös konfliktit Erik Enrothin yksityiselämässä, ei vähiten avioliitossa Sara Hildénin kanssa. Nämä henkilökohtaiset ristiriitatilanteet ovat kuitenkin tutkimuskysymyksiäni näkökulmasta toissijaisia, joskaan eivät vailla merkitystä.

Pyrin tutkimuksellani vastaamaan myös siihen, minkälainen (ja kuinka luotettava) muoto kertomus on taidehistoriallisen elämäkerran kontekstissa ja mihin kertomuksia laatimalla pyritään. Onko esimerkiksi elämän kerronnallistaminen yhteydessä fragmentaariseen sosiaaliseen kontekstiin? Lisäksi kertomiseen sisältyy aina myös valta-asema. Kenellä on oikeus kertoa kenenkin tarinaa ja millä tavalla? Minkälaisia eettisiä ongelmia tällaiseen projektiin liittyy? On syytä muistaa, että tietyt sitkeät myytit Erik Enrothista ovat yhä muodostamassa sitä sosiaalista kontekstia, jonka valossa taiteilijan tuotantoa tarkastellaan. Problematisoin työssäni myös kuvan ja sanan suhdetta, sillä tämä rajankäynti muodostaa keskeisen osan Enrothin taiteellista diskurssia. Kuvan sanallistamiseen liittyy usein myös kerronnallistava elementti, joten keskustelu kiertyy joiltain osin takaisin kertomukseen.

Taiteilijan teokset ovat tutkimukseni punainen lanka, joka sitoo yhteen niin biografiset faktat kuin teoreettiset rakennelmat. Tunnetuimpien maalausten rinnalle noston tarkastelun myötä myös taiteilijan vähemmän tunnettuja teoksia sekä pitkälti unohdettua myöhäistuotantoa. Kirjallisuustieteellisen metodologian mukanaolosta johtuen lienee syytä vielä korostaa, etten tutki kuvia kertomuksina tai kertomusten representaatioina klassisen narratologian käsitteistöllä, vaan kertomuksellisuutta ja kerronnallisuutta laajemmin, inhimilliseen kokemukseen kytkeytyen kognitiivisen narratologian ja narratiivisen hermeneutiikan avulla.

1.3 Aiempi tutkimus

Erik Enrothin taiteeseen kohdistuva tutkimus on varsin vähäistä. Miltei kaikki siitä on luettavissa Sara Hildénin taidemuseon julkaisuista. Kirjallisia lähteitä on lisäksi sanomalehtien näyttelyarvioiden ja muiden lehtiartikkeleiden muodossa. Erik Enrothin osuutta Sara Hildénin elämässä sivutaan lisäksi ainakin Timo Vuorikosken ja Anna

Kortelaisen mesenaattielämäkerrroissa sekä Pia Andellin ohjaamassa dokumentt elokuvassa *Mesenaatti* (2013). Johanna Ruohosen väitöstudkimuksessa *Imagining a New Society. Public Painting as Politics in Postwar Finland* (2013) nostetaan esiin Enrothin julkisia taideteoksia ja niiden yhteiskunnallista kontekstia.¹⁸ Väitöskirjani on kuitenkin ensimmäinen koko Erik Enrothin taiteelliseen tuotantoon keskittyvä akateeminen tutkimus.

Sara Hildénin taidemuseossa on järjestetty kaksi laajaa retrospektiiviä Erik Enrothin taiteesta: *Erik Enrothin maalauksia, piirustuksia ja grafiikkaa Sara Hildénin säätiön kokoelmista 17.2.–13.4.1980* ja *Erik Enroth 11.2.–6.5.2012*. Näiden näyttelyiden luettelot ovat tutkimukseni tärkeimpien lähteiden joukossa. Varhaisemman näyttelykatalogin teksteistä vastasivat Soili Sinisalo ja Sara Hildénin taidemuseon ensimmäinen johtaja Timo Vuorikoski. Vuoden 2012 laajempaan, ansiokkaalla värillisten teoskuvien osiolla täydennettyyn julkaisuun, kirjoittivat itseni lisäksi Ulla Vihanta, Otso Kantokorpi sekä Jyrki Siukonen. Marjatta Saari on lisäksi tehnyt tärkeää työtä kokoamalla Erik Enrothin elämäkerrallisia tietoja yhtenäiseksi esitykseksi teoksen loppupuolella. Esipuheen julkaisuun kirjoitti museon silloinen johtaja Riitta Valorinta.

Soili Sinisalon vuoden 1980 artikkelia ”Aiheita ja toteutuksia. Erik Enrothin tuotantoa 1940- ja 1950-luvuilta” voidaan pitää ensimmäisenä laajana taidehistoriallisena yleisesityksenä Erik Enrothin taiteilijuudesta, tosin sekin otsikkonsa mukaisesti rajaa 1960–70-lukujen tuotannon käsittelyn ulkopuolelle. Se on joiltain osin inspiroitunut Kirsi Kunnaksen *Taide*-lehden artikkelista vuodelta 1960, mutta laajentaa aiheen käsittelyä ja toimii myöhemmän Enroth-tutkimuksen perustana. Samassa luettelossa Timo Vuorikoski puolestaan käsittelee Enrothin taidetta intertekstuaalisuuden näkökulmasta ja Enrothin julkaistuihin matkakirjeisiin viitaten artikkelissaan ”Suosikit. Eräs näkökulma Erik Enrothin ekspressionismiin”. Myöhemmässä retrospektiivikatalogissa Ulla Vihanta tarjoaa päivitetyn laajennuksen Erik Enrothin elämään ja taiteeseen. Tässäkin artikkelissa kuitenkin painottuvat avio liittovuodet Sara Hildénin kanssa 1949–1963. Otso Kantokorpi ruotii Enrothin taiteen yhteiskunnallista ulottuvuutta ja pohtii tämän roolia individualistina. Jyrki Siukonen puolestaan lukee paitsi taiteilijan Amerikka-kuvia myös tämän matkakirjeitä Atlantin tuolta puolen. Siinä sivussa Siukonen problematisoi kiinnostavasti Enrothin suhdetta abstraktiin maalaukseen. Itse kirjoitin luetteloon artikkelin ”Arkadiasta moderniin

¹⁸ Ruohonen (2013, 36) korostaa väitöskirjassaan, että taidehistoriallisessa tutkimuksessa ja julkisessa keskustelussa käytetään termejä seinämaalaus, monumentaalimaalaus ja julkinen (maalauk)taide (*mural, monumental painting ja public painting*) ikään kuin synonyymeina. Julkisen taiteen maalauksista harvat on kuitenkin maalattu suoraan seinään, ja yhtä harvat ovat ”monumentaalisia” kokonsa tai sisältönsä puolesta. Näin ollen Ruohonen suosii termiä ”julkinen maalauktaide”, koska se tavoittaa kyseisten teosten keskeiset ominaisuudet: julkisen paikan, julkiset toiminnot ja suhteen yleisöön. Pyrin itsekin puhumaan julkisesta taiteesta Erik Enrothin tapauksessa, tosin alkuperäislähteiden muotoilut (usein ”seinämaalaus”) säilyttäen.

dystopiaan – Erik Enrothin runot”, jossa tarkastelen Enrothin runoja ja niiden rinnastumista hänen maalauksiinsa.

Näiden laajojen retrospektiivien lisäksi Sara Hildénin taidemuseossa on nähty Enroth-näyttely vuodenvaihteessa 1985–86, sekä 23.11.1991–12.1.1992 suppeampi, Enrothin varhaistuotantoa esitelty näyttely, yksinkertaisesti nimeltään *Erik Enroth 1945–1947*. Tämän näyttelyn yhteydessä julkaistiin myös Timo Vuorikosken samanniminen tutkimus vuosista 1945–47 Enrothin taiteellisella taipaleella. Vuosiin sisältyi paitsi tutustuminen Sara Hildéniin, myös opiskelu- ja työskentelyvuodet Tukholmassa. Vuorikoski on tutustunut Erikin ja Saran kirjeenvaihtoon noilta vuosilta ja valaisee lukijalle tämän suhteen alkuaikoja. Julkaisun lopussa on liitteenä pieni teosanalyysiosio, jossa esitellään 21 maalausta Enrothin varhaistuotannosta.

Sara Hildénin taidemuseossa on lisäksi vuosien varrella nähty Erik Enrothin teoksia eri kokoelmanäyttelyissä, viimeksi kokonainen salillinen kesällä 2016. *Alaston*-näyttelyn yhteydessä vuonna 2004 julkaistussa *Sahim*-lehdessä on Timo Vuorikosken artikkeli ”Erik Enroth ja istuva alaston” (*Sahim* 1/2004). Myöhemmin samana vuonna *Vallan maisema* -näyttelyn yhteydessä julkaistussa lehdessä on puolestaan Vuorikoskelta artikkeli ”Erik Enroth runon maiseman matkassa” (*Sahim* 2/2004). Lisäksi Enrothin taiteelliseen tuotantoon on viitattu joidenkin muiden näyttelyiden yhteydessä julkaistuissa luetteloissa, kuten *André Lhote ja Suomi* vuodelta 1982. Tähän luetteloon palataan tarkemmin alaluvussa 3.3.1, jossa sivutaan Enrothin taiteellisen kehityksen kannalta merkityksellistä jaksoa Lhoten akatemiassa Pariisissa.

Maininnan arvoisia ovat myös kaksi Sara Hildén -elämäkertaa: Timo Vuorikosken *Sara Hildén. Mesenaatin muotokuva* (1994) ja Anna Kortelaisen *Hyvä Sara! Sara Hildénin kolme elämää* (2018). Nämä keskittyvät luonnollisesti Sara Hildénin elämään, mutta niissä esiintyy myös liikeneisen aviomies, Erik Enroth, tosin pikemminkin aviopuolison kuin taiteilijan roolissa. Teoksissa keskitytään Erikin ja Saran avioliiton vaiheisiin – Enrothin taiteesta niissä puhutaan hyvin vähän. Elämäkertoissa kuitenkin sivutaan esimerkiksi niitä työskentely- ja opintomatkoja, joita Erik Enrothin oli mahdollista tehdä Sara Hildénin taloudellisella tuella.

Erik Enrothia käsittelevistä lehtiartikkeleista merkittävin lienee Kirsi Kunnaksen ”Erik Enroth” (*Taide* 2/1960). Kunnas tunsi Enrothin henkilökohtaisesti ja on haastatellut tätä taiteilijaesittelynsä tueksi. Kirsi Kunnas tuntuu ymmärtäneen poikkeuksellisen syvällisesti nimenomaan Enrothin taiteellisen diskurssin kontekstin, vaikka ei näitä käsitteitä käytäkään. ”Reagoivana vallankumouksellisena hän on kehittänyt oman kielensä ja tyylinsä ja pyrkinyt yhdistämään kertovan sisällön, ‘totuuden’, ja maalaukselliset kvaliteetit, muodon ja värin, taiteelliseksi kokonaisuudeksi.”¹⁹ Myös Kunnas näkee Enrothin taiteellisen projektin eräänlaiseksi oman paikan, ”totuuden”, etsimiseksi. Artikkelissa on toki kiistanalaisiakin kohtia. Kunnas muun muassa esittää,

¹⁹ Kirsi Kunnas, ”Erik Enroth”. *Taide* 2/1960, 106.

että aika Tukholmassa “ei merkinnyt suuriakaan hänen kehitykselleen”.²⁰ Tästä olen eri mieltä ja argumentoin pohjoismaisten vaikutteiden puolesta erityisesti luvuissa 2.3.2.2 ja 3.3.1. Kunnaksen tekstissä on kuitenkin runsaasti kiinnostavia huomioita, joihin palataan myöhemmin tässä tutkimuksessa.

Taiteilijan kuoleman jälkeen ilmestyneistä teksteistä tärkeitä ovat niin ikään *Taide*-lehdessä julkaistut Perttu Näsäsen (6/1980) ja Teemu Mäen (2/2012) kirjoitukset. Näsäsen artikkelin “Katso Enrothia” ansioihin viittasin jo edellä ja niihin tullaan palaamaan tuonnempana. Mäen “Tuskainen harakka nautiskelee” on, kuten otsikostakin käy ilmi, sävyltään aavistuksen raflaava, mutta on siinä merkittäviä ansioitaakin. Mäki nostaa kiinnostavasti esiin esimerkiksi Enrothin teosten yhteyden Max Beckmannin (1884–1950) tuotantoon. Tätä yhteyttä syvennetään luvussa 3.2.2. Lisäksi kirjoittaja esittelee poikkeuksellisen tarkkanäköisiä huomioita Enrothin taiteen ominaispiirteistä ja korostaa, Näsäsen tavoin, Enrothin intertekstuaalista ahkeruutta (tähänkin vihjataan jo otsikossa).

Maininnan arvoinen on lisäksi Ulla Vihannan artikkeli “Erik Enroth sodanjälkeisessä murroksessa” (1987). Vaikka teksti on lyhyt impressio, siinä huomioidaan se konfliktin jälkeinen konteksti, missä taiteilija työskenteli: “Ajan synnyttämät tarpeet sekoittuivat Enrothin henkilökohtaisiin tarpeisiin.”²¹ Yhteiskunnallinen konteksti on toisin sanoen vaikuttanut taiteelliseen diskurssiin, kuten tämän tutkimuksen käsitteistöllä operoiden voidaan todeta. Artikkelissa tehdään monta kiintoisaa huomioita, joihin palataan tuonnempana.

Muihin lehtiartikkeleihin ja näyttelykriittikkeihin viittaan tutkimuksen edetessä niiltä osin kuin se on tarkoituksenmukaista. Näyttelykriitikeistä muodostuu kuva Enrothin taiteen vastaanotosta, kun taas haastattelujen myötä taiteilija itse pääsee ääneen. Erityisen kiinnostavia ovat vuoden 2012 Enroth-retrospektiivin yhteydessä ilmestyneet lehtikirjoitukset, sillä ne tarjoavat väylän Erik Enrothin teosten reseptioon tällä vuosituhannella. Näyttäytyvätkö teokset eri tavalla nykykatsojan silmään, vai nostavatko kirjoittajat esiin samoja teemoja kuin 60 vuotta aiemmin?

Tutkimuksellani on myös muita kuin suoraan Erik Enrothia ja hänen taidettaan käsitteleviä lähteitä. Teoriaosuuden aiemmista tutkimuksista voisi kertomuksen teorian osalta nostaa esiin erityisesti kognitiivisen narratologian näkemykset elämän kerronnallistamisesta. “Luonnollisen narratologian” nimellä urauurtavaa tutkimusta teki Monika Fludernik, kun taas Suomessa on elämän kerronnallistamiseen liittyviä teräviä huomioita viime vuosina esittänyt erityisesti Maria Mäkelä. Myös melko tuore antologia *Life and Narrative. The Risks and Responsibilities of Storying Experience* (2017) on keskeisten lähteideni joukossa. Mieke Balin ja Richard Wollheimin tutkimukset ovat ensimmäisiä, mutta yhä ahkerasti luettuja tekstejä narratologian hyödyntämiseksi taidehistoriallisessa tutkimuksessa.

²⁰ Kirsi Kunnas, “Erik Enroth”. *Taide* 2/1960, 108.

²¹ Vihanta 1987, 37.

Suomessa narratologiaa ovat kuvataiteen tutkimuksessa pyrkineet itseni lisäksi soveltamaan esimerkiksi Ira Westergård ja Kati Kivinen. Altti Kuusamo on lukuisissa artikkeleissaan pohtinut kuvataiteen kerronnallisia mahdollisuuksia. Ensimmäinen oma yritykseni narratologian hyödyntämiseksi kuvataiteen tutkimuksessa on puolalaisen Wilhelm Sasnalin (s. 1972) taidetta käsittelevä artikkelini ”Kerronnallisuuden rajamailla” (2010). Myös Ville Lukkarinen on monissa tutkimuksissaan ollut kiinnostunut samankaltaisista kysymyksenasetteluista. Kuten aiemminkin totesin, on kirjallisuustieteen hyödyntäminen taidehistoriallisissa tutkimuksissa kuitenkin pysynyt marginaalissa ainakin tähän asti.

Kontekstin käsittelyssä merkittävässä roolissa on Quentin Skinnerin (s. 1940) ajattelun ympärille keskittyvä teos *Meaning and Context* (1988), jossa Skinnerin näkemyksiä reflektoivat myös muut tutkijat. Tärkeä teos on lisäksi Skinnerin *Visions of Politics. Volume I: Regarding Method* (2002), jossa Skinner on kerännyt yhteen ja päivittänyt keskeisiä argumenttejaan. Skinner käsittelee kontekstia poliittisen historian näkökulmasta, mutta monet hänen oivalluksistaan ovat sovellettavissa myös taiteen tutkimukseen. Suomessa urauurtavaa tutkimusta Skinnerin ajatusten hyödyntämiseksi taidehistoriallisessa viitekehyksessä on tehnyt Ville Lukkarinen, jonka väitöskirjaa *Classicism and History. Anachronistic Architectural Thinking at the Turn of the Century. Jac. Ahrenberg and Gustaf Nyström* (1989) luen rinnan Skinnerin kanssa kontekstia käsittelevässä luvussa.

Vaikka saksalainen filosofi Martin Heidegger (1889–1976) oli sitä mieltä, että taideteos ei kommunikoi, aion tehdä uskaliaan yrityksen soveltaa joitain hänen käsitteistään kontekstiluvun monipuolistamiseksi. Heidegger oli yhtä kaikki totuuden kintereillä, kuten tahoillaan Enroth tai miksei Skinnerkin. Kuten Reijo Kupiainen tiivistää Heideggerin ajattelusta, ”taide ei ole representaatiota, vaan totuuden tapahtumista, ja nimenomaan olemisen totuuden tapahtumista.”²² Heideggerin ajatteluun syvennyn paitsi hänen omien kirjoitustensa, myös muun muassa Kupiaisen ja Miika Luodon kommentaarien avustuksella. Keskeisiä ovat lisäksi antologiat *Tulkinnasta toiseen. Esseitä hermeneutiikasta* (toim. Jarkko Tontti, 2005) ja *Heidegger and the Work of Art History* (toim. Amanda Boetzkes ja Aron Vinegar, 2014).

Myös narratiivisen hermeneutiikan lähestymistavat ovat tutkimuskysymysteni kannalta keskeisiä. Paul Ricoeurin ajattelua on hedelmällistä siteerata tästä näkökulmasta. Hanna Meretoja on syvällisesti paneutunut narratiivisen hermeneutiikan mahdollisuuksiin kertomusten eettisyyden tarkastelussa teoksessaan *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History and the Possible* (2018)²³. Hän pohtii tekstissään kokemuksen ja siitä kertomisen välistä problematiikkaa sekä tähän liittyvää tulkinnallisuutta. Myös historiallinen konteksti on hänen tutkimuksessaan

²² Kupiainen 1997, 23.

²³ *Life and Narrative* -antologiaan sisältyy teokselle rinnakkainen artikkeli, johon myös viittaa tutkimuksessani.

keskeisessä roolissa. Narratiivinen hermeneutiikka kytkee toisiinsa kertomuksen ja tulkinnan, kokemuksen ja todenkaltaisuuden käsitteet.

Taiteellisen ja yhteiskunnallisen kontekstin osalta luon ensiksi lyhyen katsauksen Suomen taidekenttään toisen maailmansodan jälkeen. Jätän tarkasteluni näiltä osin melko yleisluontoiseksi, sillä Suomen taidehistorian yleisesitysten ohella esimerkiksi Tuula Karjalainen väitöskirjassaan *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa* (1990) ja Liisa Lindgren väitöstutkimuksessaan *Elävä muoto. Traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa* (1996) ovat luodanneet niitä suuntia, joita suomalaiset taiteilijat ottivat kansainvälistymispyrkimyksissään heti sodan jälkeen. Teoksissa on sivuttu myös ajalle luonteenomaisia käytännön hankaluuksia. Tutkimukseni kannalta keskeistä 1950-luvun taidekontekstia avataan usean artikkelin voimin näyttelyluettelossa *1950-luku. Vapautumisen aika* (2000, toimittaneet Pirkko Tuukkanen ja Timo Valjakka). Kuvataiteen yhteiskunnallisesta kontekstista kirjoittaa myös Johanna Ruohonen, jonka väitöskirjaan viittasin jo edellä. Ruohonen on lisäksi kiinnostunut konfliktin vaikutuksesta kuvataiteeseen tutkiessaan suomalaista julkista taidetta toisen maailmansodan jälkeisessä yhteiskunnassa.

Tutkiessani mittavan yhteiskunnallisen konfliktin vaikutusta taiteelliseen ilmaisuun löytyy kiinnostava kansainvälinen vertailukohta ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä Weimarin tasavallan Saksasta 1919–1933. Tarkennan katsetta paitsi tuon ajan maalaustaiteeseen, myös niin kutsuttuun ekspressionistiseen elokuvaan. Pohdin yhtäältä, miten yhteiskunnallinen tilanne heijastuu näissä taiteellisissa diskursseissa, mutta toisaalta myös, minkälaisia strategioita saksalainen maalaus ja elokuva hyödynsivät todellisuudenkuvauksessa tuona poikkeuksellisena aikana. Maalaustaiteen osalta pääasiallisena aineistonani ovat artikkelit, jotka ovat ilmestyneet maailmansotien välisen ja sitä edeltävän ajan taidetta käsittelevissä näyttelyluetteloissa, esimerkkeinä *Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1906–1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman* (1991) ja *Berliner Realismus. Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix. Sozialkritik – Satire – Revolution* (2018). Lisäksi otan lähempään tarkasteluun Max Beckmannin, joka näyttäytyy poikkeuksellisen kiinnostavana vertailukohtana suhteessa Erik Enrothiin. Hans Belting on kirjoittanut Beckmannin taiteesta näkemyksellisen teoksen *Max Beckmann. Tradition as a Problem in Modern Art* (1989). Saksalaisen ekspressionistisen elokuvan osalta merkittävin lähteeni on Siegfried Kracauerin klassikkoteos *Caligarista Hitleriin. Saksalaisen elokuvan psykologinen historia* (1947/1987).

Jälkimmäisen kansainvälisen vertailuaineiston, toisen maailmansodan aikaisen ja jälkeisen yhdysvaltalaisen fiktion tarkastelussa hyödynnän tutkimuksia, jotka ovat paneutuneet konfliktin vaikutuksiin nimenomaan amerikkalaisessa kaunokirjallisuudessa ja elokuvassa. Tulen käsittelyssäni sivuamaan myös amerikkalaista kuvataidetta, mutta olen kiinnostunut etenkin kirjallisuuden ja elokuvan miljöökuvauksesta. Tässä suhteessa erityisesti yhdysvaltalainen kirjallinen fiktio ja siihen sidoksissa oleva

film noir ovat hedelmällisiä tutkimuskohteita. Lisäksi film noir on paitsi ranskalaisen eksistenttialistisen filosofian, myös saksalaisen ekspressionistisen elokuvan perillinen. Fiktio ja todellisuuden rajankäynti on tämän alaluvun keskiössä. Lähteinäni hyödynnän esimerkiksi Josephine Hendinin artikkelia ”Experimental Fiction” (1979), Malcolm Bradburyn tutkimusta *The Modern American Novel* (1984) sekä Foster Hirschin film noirin mysteeriiä valaisevaa kirjaa *The Dark Side of the Screen: Film Noir* (1981). Suomessa film noirin erityispiirteitä on luonnehtinut esimerkiksi Matti Salo teoksessaan *Seinä vastassa* (1982).

Suomalaisen kuvataiteen modernismin osalta hyödynnän aiemmin mainittujen teosten lisäksi lehtiartikkeleita, taidekritiikkejä sekä eri taiteilijoita käsitteleviä monografioita. Omista tutkimuksistani aiheen tiimoilta mainittakoon artikkelini ”Vastakainasettelusta vuorovaikutukseen. Maisemallinen abstraktio teoksen pinnalla (ja pinnan alla)” (2015), jossa problematisoin vallitsevia käsityksiä 1960-luvun modernismista. Melko tuoreessa tekstissä ”Kiven konteksti” (2018) pohdin puolestaan Harry Kivijärven veistotaiteen kontekstualisointia suhteessa kuvataiteen modernismiin ja taiteen historiaan.

Taiteilijamonografia genrenä ei suinkaan ole vaipunut unholaan. Inspiroivia taiteilijaelämäkertoja viime vuosilta ovat olleet esimerkiksi Tutta Palinin modernistimuotokuva *Ester Helenius. Värilurmun palvoja* (2016) ja Julia Dahlbergin väitöskirja Helena Westermarckista *Konstnär, kvinna, medborgare* (2018).²⁴ Lajityyppiä edustavat myös työn alla olevat Marko Homeen ja Lotta Nylundin väitöskirjat Eino Ruutsalosta ja Alexander Lauréuksesta.²⁵ Taiteilijamonografian problematiikkaa luodataan teoreettisesti useamman artikkelin voimin esimerkiksi antologiassa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today* (2013).

Julkaisemattomista ja kesken jääneistä tutkimuksista on mainittava myös Erik Enrothin lesken, Sinikka Enrothin projekti. Pariskunnan tyttären Nina Enrothin mukaan hänen äitinsä tavoite oli Ensenadassa kirjoittaa kattava elämäkerta edesmenneestä taiteilijapuoლისostaan.²⁶ Tämä projekti jäi käsittääkseni alkutekijöihinsä mitä itse kirjoitustyöhön tulee, mutta varsin ansiokkaasti Sinikka on inventoinut aviomiehensä luonnoksia, piirustuksia ja muuta materiaalia. Lisäksi hän on organisoinut valokuva-aineistoa sekä kirjoittanut informatiivisia tarkennuksia valokuvien yhteyteen. Vaikka näidenkin kirjoitusten suhteen on syytä olla lähdekriittinen, tarjoavat ne kiintoisan väylän taiteilijan henkilöhistoriaan. Lisäksi inventointityöstä oli suuri apu,

²⁴ Helena Westermarck on sikälikin kiinnostava, että tämä toimi taiteilija-kirjailijan kaksoisroolissa, kuten Erik Enroth. Dahlberg (2018, 16) huomauttaakin, että Westermarckiin kohdistunut tutkimus on tähän asti lähinnä keskittynyt vain jompaankumpaan tämän ilmaisun tavoista, kuvataiteeseen *tai* kirjoituksiin. Westermarckin kaksoisroolia tarkasteli myös Harriet Weckman teoksellaan *Med penna eller penna: Helena Westermarck 1857–1938* (2009).

²⁵ Myös Lotta Nylund hyödyntää Quentin Skinnerin ajattelua Lauréus-tutkimuksessaan. Nylund oli Skinnerin kintereillä jo pro gradu -tutkielmassaan ”Naturalismens problematik: C. G. Estlanders, J. J. Tikkanens och Helena Westermarcks utsagor om konsten åren 1879–1886” (2013).

²⁶ Nina Enrothin suullinen tiedonanto 2.11.2016.

kun valtavaan materiaaliin tutustui Ensenadassa valitettavan tiukan aikataulun puitteissa.

1.4 Tutkimuksen metodit ja rakenne

Olen rakentanut väitöskirjani kahden käsitteen ja yhden käsiteparin ympärille. Kertomuksen, kontekstin sekä kuvan ja sanan avulla pyrin luonnostelemaan kuvan Erik Enrothin taiteellisesta diskurssista ja sen taidehistoriallisesta kontekstoinnista. Seuraavaksi selvitän hieman tarkemmin tutkimuksessa hyödyntämiäni metodeja ja teen sen käsittelyjärjestyksessä.

Kerronnallisten elementtien läsnäoloa kuvataiteessa ei tulisi rajoittaa ainoastaan “kertoviin ja ei-kertoviin kuviin”.²⁷ Vaikka “kertomus” on käsitteenä tutkimukseni keskiössä, liittyvät kiinnostavimmat problematisoinnit nimenomaan kerronnallisuuden ja kerronnallistamisen määritelmiin. Vaikka esittelen väitöskirjassani erilaisia kertomuksia esimerkiksi Erik Enrothin elämästä ja taiteesta, en pyri tämän tutkimuksen puitteissa selvittämään ovatko hänen maalauksensa “kertovia vai ei-kertovia”. En myöskään aio hyödyntää klassista narratologiaa ja sen käsitteistöä tarkastellakseni esimerkiksi implisiittisen tekijän nimellä tunnettua konstruktiota tai fokalisaation kysymyksiä Enrothin teoksissa. Tämä olisi kiinnostavaa, mutta kokonaan oman tutkimuksensa aihe.

Tätä problematiikkaa voisi myös tarkastella muoto/sisältö -käsiteparin valossa, kuten Matti Hyvärinen tekee esipuheessaan antologiaan *Life and Narrative* (2017). Hyvärinen muistuttaa, kuinka narratologian kritiikki on usein kohdistunut muodon painottamiseen sisällön kustannuksella. Hyvärinen on yhteiskuntatieteilijänä erityisen kiinnostunut sisällöistä, mutta muistuttaa myös, ettei sisältöä ole mielekästä tarkastella muodosta erillään. Hän epäilee väärinkäsitysten lähteeksi strukturalismin pyrkimystä kerronnan kieliopin hahmottelemiseen.²⁸ Karkeasti voisi ajatella klassisen narratologian korostavan muotoseikkoja, kun taas kognitiivinen narratologia on enemmän kiinnostunut sisällöistä. Tällaisen jaottelun korostaminen ei kuitenkaan ole väitöskirjani intresseissä, eikä muodon ja sisällön erottelu ole kovin hedelmällistä muutenkaan.

Narratologia on mukana tutkimuksessani erityisesti elämän kerronnallistamisen kautta. “Luonnollisen narratologian” (*natural narratology*) nimellä kulkenut suuntaus on ollut kiinnostunut fiktiivisistä tajunnan ja tietoisuuden esittämisen ta-

²⁷ Kati Kivinen selvittää tätä taustaa Mieke Balin ja Ira Westergårdin avulla. Kivinen 2013, 41.

²⁸ Hyvärinen 2017, xiii. Myös Maria Mäkelä (2011, 21) muistuttaa väitöskirjassaan, kuinka narratologiaan vahvasti liittyvä ennakkoluulo (*“idée reçue”*) on “näkemys klassisesta kertomuksen tutkimuksesta tiukan strukturalistisena projektina, jonka yksiselitteinen päämäärä oli luoda yleispätevä kertomuksen kielioppi”.

voista ja niiden suhteesta todellisiin mieliin.²⁹ Jälkiklassisen narratologian suuntauksista kognitiivinen narratologia – johon luonnollinen narratologia luetaan – siirsi fokuksen “kertomuksen rakenteista kertomusta konstruoivaan mieleen”.³⁰ Maria Mäkelä muotoileekin luonnollisen narratologian uranuurtajan Monika Fludernikin pohjalta, kuinka “yhtä hyvin romaani kuin arkikokemuksin on samojen *kerronnallistamisen* mekanismien tulosta”.³¹

Todellisten ja fiktiivisten mielten rinnastaminen on yhteydessä myös kerronnallistamisen *tarpeeseen*.³² Elämään ei pysty liittämään sitä kerronnallisuutta, mikä siitä puuttuu – paitsi keinotekoisesti. Tästä huolimatta (tai juuri tästä johtuen) ihminen pyrkii luomaan eheitä kertomuksia, jotka usein ovat fiktiivisiä. Arjen ilmiöt voivat helposti näyttäytyä kaoottisena kokemuksena, johon yksilö yrittää saada edes jotain johdonmukaisuutta turvautumalla koherentiksi kokemaansa muotoon – kertomukseen. “Meidän täytyy muodostaa tarinoita, jotta elämämme muodostuisi koherentiksi,” tietää Alan Palmer ja muistuttaa samalla siitä, kuinka merkittävä toisten kertomuksista muodostuva sosiaalinen konteksti on omille tarinoillemme.³³ Kerronnallistaminen tapahtuu nimenomaan vastaanottajan päässä. Kerronnallisuutta “löydetään” sieltä, missä sitä ei ole valmiina.³⁴ Resektion roolia korostavat myös Maria Mäkelä ja Laura Karttunen: “Koska kertomus syntyy vuorovaikutustilanteessa, yleisö vaikuttaa sen muotoutumiseen”.³⁵

Toisten ihmisten kertomien kertomusten konteksti korostuu myös Paul Ricœurin narratiivisessa hermeneutiikassa. Ricœur puhuu “juonellistamisesta”, mikä taas liittyy ajan kielellistämiseen. Kyse on kertomuksesta sosiaalisena, kommunikaatiivisena muotona.³⁶ Kertomuksellisten, tai juonellisten, ominaisuuksien avulla yksilölliset ilmaukset on mahdollista kontekstualisoida. Kertomuksia tuottamalla voi ikään kuin “valita” sen sosiaalisen viitekehyksen, johon toivoo kuuluvansa. Narratiivisen hermeneutiikan kysymyksenasetteluihin paneutunut Hanna Meretoja korostaakin, kuin-

²⁹ Keskeinen johdatus kognitiivisen, erityisesti “luonnollisen”, narratologian teoriaan on Monika Fludernikin *Towards a “Natural” Narratology* (1996). Fiktiivisten ja todellisten mielten problematiikkaa puivat myös Alan Palmer teoksessaan *Fictional Minds* (2004), sekä Maria Mäkelä väitöskirjassaan *Uskon mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena* (2011).

³⁰ Mäkelä 2011, 30 & 36. Kirjallisuusteoriassa vallitsevaan debattiin todellisten ja fiktiivisten mielten suhteesta viittaavat myös Schiff & McKim & Patron (2017, xxxiv).

³¹ Mäkelä 2011, 30. Kursivointi alkup. Ks. myös Fludernik 1996, 31–35.

³² Maria Mäkelä (2011, 36) tosin puhuu “kertomuksen konstruoimisen *halusta*”.

³³ Palmer 2004, 193.

³⁴ Vertailun vuoksi on hyvä muistaa, kuinka esimerkiksi yhdysvaltalainen historioitsija Hayden White korostaa houkutusta “löytää” menneistä tapahtumista siististi ja johdonmukaisesti etenevä juoni sen sijaan, että suhtautuisi siihen kerronnallisten strategioiden, kerronnallistamisen, tuotteena. White 1987/1989, 21.

³⁵ Mäkelä & Karttunen 2020, 4. Kuvien yhteydessä esimerkiksi Kai Mikkonen (2005, 193–194) toteaa, kuinka “[k]uvan katsojan on tavallaan otettava kertojan rooli itselleen: kuvien kertovuus on paljolti niiden kerronnallistamista”. Ks. myös esim. White 1987/1989, 24–27; Fludernik 1996, 34; Kivinen 2013, 43.

³⁶ Ricœur 1980, 169–178. Ks. myös Kivinen 2013, 43–44.

ka kertomusten eettisyys paljastuu sosiaalisen kontekstin avulla: miten kertomusta käytetään sosiaalisessa, historiallisessa ja kulttuurisessa tilanteessa.³⁷

Viime vuosina on kirjoitettu paljon myös kertomusten “vaarallisuudesta”. Yksilöllinen kokemus voi tehdä kertomuksen kiinnostavaksi, mutta samalla arveluttavaksi. Maria Mäkelä ja Laura Karttunen muistuttavat, että “[t]ieteellinen argumentti [...] voidaan aina haastaa, esimerkiksi haastatteleamalla toisen koulukunnan edustajaa, mutta toisen ihmisen kokemusta ei voi osoittaa sen paremmin todeksi kuin valheeksikaan”.³⁸ Näin ollen “kertomus on muotona omiaan sotkemaan faktan ja fiktion välistä rajaa.”³⁹ Myös totuuden käsite on saman relativismin alainen, mutta se ei tarkoita, etteikö kokemuksen tai totuuden tarkastelu akateemisesta näkökulmasta olisi kiinnostavaa tai tärkeää. Erik Enrothin ympärillä esiintyy niin paljon kertomuksia – taiteilijan itsensä ja muiden kertomia – että kertomukseen muotona on yhtä kaikki syytä suhtautua kriittisesti tässä tutkimuksessa.

Introdusoituani ja problematisoituani kertomuksen käsitteenä esittelen lyhyesti tunnetuimmat Erik Enrothiin liittyvät kertomukset. Suuri yleisö tuntee Enrothin parhaiten Sara Hildénin aviomiehenä. Pohdin, minkälainen kuva taiteilijasta tulee tässä kontekstissa ja täydennän näissä kertomuksissa esiintyviä puutteita. On tärkeää kiinnittää huomiota siihen, mitä asioita Erik Enrothista nostetaan esiin ja mitä jätetään kertomatta. Kuten aiemmin totesin, taiteellisen itseilmaisun kysymykset jäävät tässä kontekstissa usein kiusallisen vähälle huomiolle.

Taiteelliseen ilmaisuun ja erityisesti sen formaaleihin piirteisiin liittyvät näkemykset ovat sen sijaan keskeisellä sijalla niissä suppeissa kertomuksissa, joita Erik Enrothista esiintyy taidehistoriallisessa kontekstissa. Näitä kertomuksia puolestaan värittää tarve sijoittaa Enroth mukavasti suomalaisen taiteen ja taidehistorian jatku-moon, mikä on tähän asti johtanut arveluttaviin tyyliuuntamääritelmiin ja väärinkäsi-tyksiä provosoiviin yksinkertaistuksiin. Otan vielä kerran kantaa kiteytykseen “kubis-tinen ekspressionisti”, vaikka tätä ehdasta rajausta on jo aiemminkin yritetty purkaa.

Lehdistössä ja muualla mediassa Enrothista vallitsi käsitys “Tampereen voima-miehenä”. Alaluvussa 2.2.3 vertailen aikalaiskritiikkejä myöhempiin, tällä vuositu-hannella kirjoitettuihin arvioihin ja pohdin määritelmän syntyyn vaikuttanutta sosi-aalista kontekstia. Arvioin myös sitä, millä perustein myytti on säilynyt näihin päiviin asti. Kyseenalaistan myös luennan Enrothin taiteesta poikkeuksellisen “maskuliini-sena” ja pohdin luokitteluun johtaneita syitä.

Viimein otan kantaa Enrothin itsensä muotoilemiin kertomuksiin ja tarpeeseen “myyttittää itseään”. Nostan esiin haastatteluista ja muista lähteistä kertomuksia, joilla

³⁷ Meretoja 2017, 91–92.

³⁸ Mäkelä & Karttunen 2020, 20.

³⁹ Maria Mäkelän kolumni “Kertomuksen vaarat” 8.8.2017.

<https://kertomuksenvaarat.wordpress.com/2017/08/08/maria-makelan-kolumni-kertomuksen-vaarat/>

Linkki tarkistettu 3.12.2018.

taiteilija pyrki hahmottelemaan kertomusta itsestään ja taiteestaan ja pohdin, mihin hän tällä mahdollisesti pyrki. Kuten aiemmissakin alaluvuissa, pyrin kuljettamaan Erik Enrothin maalauksia, piirustuksia ja runoja mukana havainnollistamassa käsittelyä.

Esiteltyni muiden kertomukset Erik Enrothista teen oman yritykseni hahmottaa taiteilijan elämäntarina sen arkistoaineiston avulla, johon vain harvalla on toistaiseksi ollut pääsy. Miellän olevani totuuden kintereillä, sillä huolimatta pyrkimyksestäni objektiivisuuteen tiedostan subjektiivisen tutkijanpositioni. Pyrin tukeutumaan faktoihin, kuten kirjallisiin dokumentteihin, mutta taidehistoriallisessa tutkimuksessa ei liene mahdollista tai ainakaan suotavaa pitäytyä tulkinnoista vapaaseen "todistusaineiston" esittelyyn, mistä Quentin Skinner varoittaa myös historioitsijoita.⁴⁰ Totuuden problemaattinen käsite on myös yksi tutkimustani läpäisevistä säikeistä.

Lisäksi tunnen vastuuni tutkijana, jonka on annettu silmällä henkilökohtaista ja osin arkaluontoistakin aineistoa. Viittaan elämäkerrallisiin lähteisiin niiltä osin, kuin se on tarpeellista Erik Enrothin taiteellisen diskurssin hahmottelemiseksi. Pyrin tässä luvussa myös palvelemaan tulevaa Enroth-tutkimusta kokoamalla yhteen maantieteellisestikin melko hajanaisesta lähdearkistosta kootut havainnot.

Kertomuksen jälkeen pureudun kontekstin käsitteeseen. Ensimmäinen alaluku on omistettu käsitteen problematisoinnille. Perustelen kontekstin tärkeyttä siitäkin huolimatta, että monet varteenotettavat tutkijat korostavat taideteoksen roolia itsenäisenä objektina, jonka ulkopuolelle ei tulisi kuikuilla. Quentin Skinner muistuttaa aiheellisesti, että pelkän kontekstin painottaminen ei johda sen parempiin lopputuloksiin kuin pelkkään tekstiin tuijottaminen. Kumpikaan ei yksin riitä tekstin perinpohjaiseen ymmärtämiseen.⁴¹ Pohdin myös kontekstin konventionaalisuutta ja sen vaikutusta tutkimuksen objektiivisuuteen. Kontekstin rekonstruointiin liittyy samoja taipumuksia ja vaaroja kuin kertomuksen hahmottelemiseen. Tutkijan tulkin-tahorisontti on kontekstisidonnainen, mikä voi vääristää historiankirjoitusta "mytologian kirjoitukseksi", kuten Skinner varoittaa.⁴² Skinnerin projektina on ollut pyrkiä näkemään historialliset asiat sellaisina, kuin aikalaiset ovat ne nähneet (*seeing things their way*).⁴³ Kokonaan eri asia on, missä määrin tämä on mahdollista ja kuinka vahvasti kerronnallistamisen vaarat häilyvät tällaisen yrityksen yllä.

Esimerkiksi Mieke Bal ja Norman Bryson muistuttavat semiotiikan näkökulmasta, että konteksti on itsessäänkin teksti, joka koostuu tulkintaa edellyttävistä merkeistä. Taidehistorioitsija on aina läsnä tuottamassaan konstruktiossa, sillä ky-

⁴⁰ Skinner mainitsee erityisesti brittiläisten historioitsijoiden taipumukseksi faktojen objektiiviseen esittelyyn tähtäävän empirismin (Skinner 2002/2010, 8). Lisäksi hän varoittaa Sir Geoffrey Eltonin vanavedessä harrastetusta "totuuden" selvittämisestä "todistusaineiston" avulla ja puhuu "tosi faktoihin" pitäytymisestä "faktojen kulttina". (Skinner 2002/2010, 12–13.)

⁴¹ Skinner 1988, 29. Onko tällainen "perinpohjainen ymmärtäminen" mahdollista tai edes tavoiteltavaa, on kokonaan toinen juttu.

⁴² Skinner 1988, 31–32.

⁴³ Tästä ks. esim. Skinner 2002/2010, vii ja 3.

seessä on tietoisten valintojen tuote.⁴⁴ Näin ollen konteksti on nimenomaan konstruktio pikemmin kuin re-konstruktio. Tämänkin tutkimuksen näkökulmasta on kiinnostava pohtia, “mistä asemasta käsin menneisyyden rekonstruktio on tehty”, kuten Ville Lukkarinen Balin ja Brysonin artikkelista tislaa.⁴⁵ Bal ja Bryson puhuvat Jonathan Culleriin viitaten “merkkien kehystämisestä”, mutta on suoraan sanoen hankala nähdä eroa “merkkiä kehystävien yhteiskunnallisten tekijöiden” ja merkin yhteiskunnallisen kontekstin välillä.⁴⁶ Konteksti on Balin ja Brysonin mukaan alati laajeneva rajallisen sijaan, mutta tämäkin on melko itsestään selvä toteamus.⁴⁷ Kaksikon huomiot “semioottisen käänteen” tiimoilta ovat kiinnostavia erityisesti kuvan ja sanan ongelmiin paneutuvan luvun kontekstissa.

Koettelen kontekstin käyttökelpoisuutta käsitteenä myös hermeneutiikan näkökulmasta. Martin Heidegger ja Maurice Merleau-Ponty olivat molemmat sitä mieltä, että oleminen on aina olemista suhteessa johonkin (kuten myös Hans-Georg Gadamerin käsite *Etwas-als-etwas Verstehen* antaa ymmärtää). Heideggerin ja Merleau-Pontyn filosofiat eivät suinkaan ole kaikilta osin yhteen sulatettavissa, eikä Skinnerin kontekstinäkemyksiä ole ongelmatonta tarkastella hermeneutiikan näkökulmasta. Nostan kuitenkin esiin joitain kiinnostavia kysymyksiä, jotka saavat lisävalaistusta tarkasteltuna molemmista näkökulmista. Pyrkimys perustavanlaatuiseen totuuteen näennäisten pintamerkitysten takana yhdistää mielestäni paitsi kontekstin tutkimusta, myös hermeneutiikkaa. Kyse on viime kädessä tekstien, diskurssin, tulkinna. Hanna Meretojan mukaan “narratiivinen hermeneutiikka korostaa sitä, että tulkitseminen ei liity ainoastaan teksteihin, vaan leimaa koko olemistamme maailmassa ja on perustavanlaatuinen rakenteellinen osa kokemusta, kertomusta ja muistia”.⁴⁸

Jotkin Heideggerin ajatuksista voi nähdä anakronistisesti Skinnerin teorioita täydentävinä. Esimerkiksi Heideggerin “ajattelematta jäänyt” asettuu Skinnerin J. L. Austinin puhetekoteoriasta lainaamien käsitteiden “lokutionaarinen” ja “illokutionaarinen” (*locutionary* ja *illocutionary force*) jatkoksi.⁴⁹ Skinnerin mukaan ei riitä, että ymmärtää jonkin tekstin ilmaistavissa olevan merkityksen (*locutionary force*). Täytyy

⁴⁴ Bal & Bryson 1991/1998, 243. En toki yritä väittää, että konteksti olisi mitään “valmista” tai “annettua”, tai että sen voisi “löytää”. Konteksti koostuu tutkijan tietoisista valinnoista, olkoonkin, että niiden on ainakin tarkoitus olla argumentoituja pikemmin kuin arbitraareja.

⁴⁵ Lukkarinen 1998, 47–48.

⁴⁶ Bal & Bryson 1991/1998, 243–244.

⁴⁷ Bal & Bryson 1991/1998, 248.

⁴⁸ Meretoja 2018, 3.

⁴⁹ Risto Koskensilta käyttää näitä suomennoksia Austin-käännöksessään *Näin tehdään sanoilla* (*How to Do Things with Words*, 1962; suomennettu laitos 2016). Austin (1962, 101–102) käyttää lisäksi termiä “perlokutionaarinen”, mutta siitä (kuten lokutionaarisesta ja illokutionaarisestakin) lisää tuonnempana. Ks. myös Koskensillan artikkeli “J. L. Austinin puheet, teot ja niiden seuraukset” *niin & näin* -lehden numerossa 93 kesä 2/2017.

myös ymmärtää, mitä tekstillä on tarkoitettu (*illocutionary force*).⁵⁰ Heideggerin ajattelematta jäänyt puolestaan näyttäytyy ajattelun ”ylijäämänä”, jolle ei heti osaa antaa riittävää painoarvoa. Etenkin omaperäisessä ajattelussa tämä ajattelematta jäänyt korostuu, ja usein sen arvon huomaa vasta myöhemmin, kuten puhetekojen ”tahattomien” seurausten tapauksessa.⁵¹

Tekstien – ilmausten (tai vaihtoehtoisesti puhetekojen) – vastaanotto on keskeisellä sijalla kontekstin tutkimuksessa, kognitiivisessa narratologiassa ja hermeneutiikassa. Tekijä jää taustalle niin Skinnerin kuin Heideggerinkin näkemyksissä. Tärkeä on tekstin, tämän tutkimuksen kontekstissa taideteoksen, rooli dialogin käynnistäjänä, vaikka Heideggerin mukaan taide ei mitään viestikään.⁵² Kyse on – tässä tapauksessa taideteoksen – ilmauksellisen potentiaalin selvittämisestä. On sitten kyse kertomusmuodon kokemuksellisuudesta, ilmauksen lausujan tarkoituspäristä tai teokseen asettuvasta perimmäisestä totuudesta, jää lopputulos vastaanottajan argumentoitavaksi.⁵³

Heideggerin näkemyksiä taideteoksesta artikkelissaan ”Art, Materiality and the Meaning of Being: Heidegger on the Work of Art and the Significance of Things” (2014) esitellyt Philip Tonner kiteyttää, että taideteos on väylä tietyn kulttuurihistoriallisen kokonaisuuden erityispiirteiden tarkentamiseen.⁵⁴ Heidegger itse viittaa tähän tunnetussa teoksessaan *Der Ursprung des Kunstwerks* (suom. *Taideteoksen alkuperä*, 1950/1995). Esitellessäni Erik Enrothin taiteellista diskurssia osana toisen maailmansodan jälkeistä suomalaista ”kulttuurihistoriallista kokonaisuutta” teen myös vertailuvaa tutkimusta kansainvälisessä kontekstissa. Valitsen kaksi vertailuaineistoa havainnollistaakseni, kuinka taideteos on niissä toiminut ”väylänä” paitsi kulttuurihistoriallisten, myös yhteiskunnallisten ”erityispiirteiden” problematisoimiseksi.

Ensin selvitän todellisuudenkuvauksen erityispiirteitä koettelevassa, konfliktin jälkeisessä yhteiskunnallisessa kontekstissa. Havainnollistava aineisto tulee Weimarin tasavallan Saksasta. Pohdin tapoja kuvata ja käsitellä todellisuutta kuvataiteessa ja valkokankaalla. Saksalaisesta kontekstista noston lähempään tarkasteluun Max Beckmannin taiteen, tarkasteltuna ”taianomaisen realismin” näkökulmasta. En käytä

⁵⁰ Käsitteitä selventää James Tully Skinner-kommentaarissaan. Tully 1988, 8–9. Ks. myös Skinner 1988, 61–62 ja Lukkarinen 1989, 15. Tarinankerronnan kontekstisidonnaisuuteen on puolestaan kiinnittänyt huomiota David Herman. Ilmauksen tulkitseminen kontekstista irrallaan on kuin ”keskittyisi kohteliaisuuden semanttiseen sisältöön pohtimatta, onko komplimangi esitetty tosissaan vai ironisesti” (Herman 2009, 74).

⁵¹ Boetzkes & Vinegar 2014, 12.

⁵² Luoto 2002, 197. Miika Luoto tiivistää Heideggerin ajattelusta ristiriitaisen oivalluksen, kuinka taidetta ei luoda ”puhuttelevaan vastaanottajaa”, mutta kuitenkin taideteokseen asettuva totuus ”puhuttelee meitä”.

⁵³ Jos pohtii esimerkiksi totuuden käsitettä puhetekoteorian näkökulmasta, voi pyrkimyksen totuuteen nähdä taitelijan projektina, kun taas vastaanottajan vastuulle jää arvioida puheteon mahdollista onnistumista tai epäonnistumista.

⁵⁴ Tonner 2014, 123. Tämänkaltaisia ajatuksia taitelijasta yhteiskunnan tuntojen ilmentäjänä ovat helleineet niin Wilhelm Worringer, R. G. Collingwood kuin näiden innokas seuraaja Herbert Readkin.

termiä “maaginen realismi”, sillä tarkoitukseni ei ole ensisijaisesti viitata tyyliisuuntaan vaan pohtia todellisuudenkuvauksen erityispiirteitä Beckmannin teoksissa. Yhtäläisyydet Beckmannia ja Enrothia vaivanneiden taiteellisten probleemien välillä ovat kiinnostavia tämän tutkimuksen näkökulmasta, ja totuuden käsite on jälleen polttopisteessä.

Toinen kansainvälinen rinnakkaiskonteksti löytyy Yhdysvalloista. Tarkasteluni keskiössä ovat toisen maailmansodan aikaiset ja jälkeiset tekstit – kirjat ja elokuvat – mutta taustoitani analyysiäni myös maailmansotien välisellä ajalla. Tämä johtuu kahdesta syystä. Ensinnäkin yhdysvaltalaisen fiktion – erityisesti “kovaksikeitetyn” kirjallisuuden ja film noir -elokuvan – kehitykseen vaikutti ratkaisevasti eurooppalainen perintö englantilaisen ja ranskalaisen kirjallisuuden ja saksalaisen elokuvan kautta. Toiseksi vuoden 1929 pörssiromahduksen jälkeinen suuri talouslama tuntuu voimakkaasti myöhemmänkin fiktion taustalla. Yleinen illuusiottomuus ja elämän merkityksettömyyden kokemukset voimistuvat konfliktin myötä, mutta suuret yhteiskunnalliset mullistukset vaikuttavat niihin myös pitkäkestoisesti. Esitellessäni saksalaista ja amerikkalaista rinnakkaisaineistoa kuljetan mukana myös Erik Enrothin maalauksia ja runoja havainnollistamassa näiden keskinäistä yhteyttä.

Kolmannen luvun päätteeksi käsittelen Erik Enrothin taiteellista tuotantoa suomalaisessa kontekstissa. Aluksi pohdin, millainen rooli ulkomaille suuntautuneilla työ- ja opintomatkoilla oli Enrothin taiteelliselle kehittämiselle. Tämän jälkeen luon silmäyksen suomalaisen taidekentän erityispiirteisiin toisen maailmansodan jälkeen. Tarkastelussani korostuvat kotimaisesta modernismista esitetyt näkemykset samoin kuin 1960-luvun mieltäminen vastakkainasettelun vuosikymmeneksi. Konflikti on ollut monin tavoin läsnä myös suomalaisessa taide-elämässä. Pohdin, millä tavoin se heijastuu Erik Enrothin taiteessa. Siinä sivussa esittelen Enrothin moniäänistä todellisuudenkuvausta, jota on kutsuttu myös “realistiseksi runoudeksi”.⁵⁵

Väitöskirjani viimeisessä käsittelyluvussa pureudun kuvan ja sanan problematiikkaan. Kuten todettua, Erik Enrothin taiteellinen luomistyö pitää sisällään niin kuvataidetta kuin kirjallisuuttakin, joten kuvan ja sanan ongelmat näyttäytyvät poikkeuksellisen kiinnostavina hänen kohdallaan. Luvun aluksi pohdin tekstilähtöistä taidekäsitystäni ja sen roolia tutkimukseni kokonaisuudelle. Siitä siirryn esittelemään Enrothin kirjallista tuotantoa, johon luen julkaistun runokokoelman ohella myös julkaisemattomat runot ja proosakirjoitukset. Lehdissä julkaistuja matkakirjeitä ja taidekriittikkejä, sekä matkapäiväkirjoihin, kirjeisiin ja muistiinpanoihin tallennettuja havaintoja tarkastelen luvussa 2.

Esittelen myös kahta kiinnostavaa erityistapausta, joiden kautta Erik Enroth näyttäytyy kuvittajana. Enroth piirsi Lauri Viidan *Betonimylläriin* (1947) ja Edith Södergranin *Dikter*-runokokoelmaan (kolmas painos vuodelta 1946) kuvitusvinjettejä.

⁵⁵ “Enrothin taide on arkisen todellisuuden totuudenmukaista armotonta realistista runoutta,” kuten Perttu Näsänen luonnehti *Taide*-lehden artikkelissaan “Katso Enrothia” (6/1980, s. 37).

Näitä kuvitettuja laitoksia on tuskin edes tarjottu julkaistavaksi päätellen Södergranin laitoksen nimilehdelle kirjatusta, vähättelevästä tokaisusta “har nu misshandlat denna bok”, mutta onneksi alkuperäiskappaleet ovat säilyneet Sara Hildénin taidemuseon arkistossa. Näiden kuvitusten, mutta myös Enrothin omien runojen, myötä tutkin ekfrasiksen ongelmaa Enrothin tuotannossa. On kiinnostavaa tarkastella, miten Enroth on tulkinut kuvallisesti Viidan ja Södergranin runoja, mutta kenties vielä kiinnostavampaa, miten hän on taidemaalarina kuvannut runon säkein tunnettuja maalauksia, kuten Picasson teosta *Nainen rannalla* (mitä luultavimmin kyseessä on Scottish National Gallery of Modern Artin kokoelmaan kuuluva maalaus *Nude Woman Lying in the Sun on the Beach* vuodelta 1932, mutta tästä lisää neljännessä luvussa) runokokoelmassaan *Hornkarlens sänger*, tai El Grecon maalausta *Toledo ukonilmalla* (n. 1599–1600; Metropolitan Museum of Art, New York) ja Michelangelon *Viimeistä tuomiota* (1537–41, Sikstuksen kappeli, Vatikaani) julkaisemattomissa runoissaan.

Keskeisinä lähteinä viimeisen käsittelyluvun ongelmiin toimivat Altti Kuusamon väitöskirja *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia* (1996) ja Kai Mikkosen teos *Kuva ja sana: Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä* (2005). Kuusamo ja Mikkonen ovat kiinnostuneet monista samoista ongelmista, joihin tässäkin tutkimuksessa paneudutaan. Tieteiden- ja taiteidenvälisten painotusten korostaminen sekä tekstin (kuvan ja sanan) mieltäminen nimenomaan vuorovaikutuksen välineeksi ovat tärkeä osa myös Kuusamon ja Mikkosen projekteja. Esimerkiksi Mikkonen mieltää “kuvan ja sanan eron niiden yhteistoiminnan edellytykseksi ja niiden vuorovaikutuksen tuotteeksi.”⁵⁶ Semiotiikka on Kuusamon ja Mikkosen metodeista tärkein, ja hyödynnän myös itse sen terminologiaa niiltä osin kuin se on tarkoituksenmukaista. Molempien lähestymistavat pohjaavat merkittäviltä osin W. J. T. Mitchellin vaikutusvaltaiseen esseekokoelmaan *Picture Theory* (1994), johon itsekin viittaan joiltain osin.

Lopuksi vedän yhteen tutkimuksen aikana punomani nyörit. Pohdin, millaisena valitsemani teoreettinen viitekehys näyttäytyy suhteessa taiteilijamonografiaan. Taiteilijan julkilausutut ajatukset voi kuitenkin nähdä diskurssia muodostavina teksteinä samoin kuin hänen teoksensa (ja tekonsa?) ja – Skinnerin tavoin – ainakin konventionaalista diskurssia haastavina, ellei peräti muuttavina kontribuutioina.⁵⁷ Loppuluku koostuu yhteenvedon lisäksi huomioista ympäröivän todellisuuden merkityksellistämiseksi. Esitän myös jokusen impression siitä, mihin suuntiin tuleva Enroth-tutkimus voisi mahdollisesti edetä.

⁵⁶ Mikkonen 2005, 7.

⁵⁷ Skinner 2002/2010, 125.

2. KERTOMUS

*Ett människoliv är fantastiskt när man går igenom det sanningsenligt.*⁵⁸

Ihmisen elämästä kerrottaessa mielikuvitukselliset, fantastiset elementit kietoutuvat totuuteen ja todellisuuteen, todenkaltaisuuteen. Elämäkerran esittämiseen liittyy myös monia tietoisia ratkaisuja ja valintoja, kuten juonellistamista ja kronologiaa. Elämä – sen enempää kuin yksittäisen taiteilijan tuotanto tai taiteen historiakaan – ei ole kertomus, ellei sitä pyri tietoisesti sellaiseksi rakentamaan.⁵⁹

Johtuen narratologian roolista tutkimukseni metodologiassa määrittelen kertomuksen käsitteen kertomusteoreettisesta näkökulmasta. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* muotoilee kertomuksen olemuksen näin: ”Kertomukset kuvaavat, mitä tietyille ihmisille on tapahtunut tietyissä olosuhteissa tietyin seurauksin. Ne voidaan mieltää inhimilliseksi strategiaksi, jonka avulla aikaa, prosessia ja muutosta pystyy hallitsemaan [...]”.⁶⁰ Aikaa, prosessia ja muutosta ei kuitenkaan pysty hallitsemaan kuin keinotekoisesti. Näin kertomuksia muodostettaessa ollaan aina fiktion partaalla.⁶¹ Kerronnallisten keinojen hyödyntäminen elämäkerroissa ja historiankirjoituksessa on kuitenkin hyvin yleinen ilmiö.⁶²

Pekka Tammi esittää artikkelissaan ”Against Narrative (‘A Boring Story’)” hieman arkisempia luonnehdintoja muun muassa Barbara Herrnstein-Smithin ja James Phelanin pohjalta ja toteaaakin kansantajuisesti, että kertomuksessa “[...] joku kertoo jollekulle toiselle jossain yhteydessä ja jostain syystä, että jotain on tapahtunut.”⁶³ Kun kääntää toteamukset kysymyksiksi, päästään tutkimukseni keskeisten ongelmien ytimeen. Kuka on kertonut ja kenelle? Entä missä yhteydessä ja mistä syystä on kerrottu? Kiinnostavin kysymyksistä lienee, mitkä tapahtumista on katsottu kertomisen arvoisiksi. Pyritäänkö kertomuksilla syventämään käsitystä taiteilijan tuotan-

⁵⁸ Sköld 1960, 7. ”Ihmisen elämä on mielikuvituksellinen, kun siitä kertoo totuudenmukaisesti.” Ruotsalainen taiteilija Otte Sköld (1894–1958) filosofoi elämäkerran tiimoilta. Sköld toimi Ruotsin Kuninkaallisen Taidekorkeakoulun johtajana vuosina 1946–47, jolloin Erik Enroth suoritti siellä opintoja. Ainakin sen verran Enroth oli tekemisissä professori Sköldin kanssa, että tämä oli ”ennättänyt haukkua hänen maalauksensa”. Vuorikoski 1991, 20.

⁵⁹ Liisa Lindgren (2000, 36) tosin esittää viihdyttävän ajatusleikin artikkelissaan ”Jäähyväiset 50-luvulle”. Hän nostaa esiin taidehistorian taipumuksen ”tarkata yksittäisen taiteilijan tuotantoa jakamalla se toisiaan seuraaviin vaiheisiin ja kausiin” ja rinnastaa tämän ”kehityksen” ihmisen elämän tarkasteluun. ”Kertomuksena taiteellinen työ näyttäisi siten seuraavan ihmiselämän kasvukipuja, itsenäistymistä, seestymistä ja lopulta ehkä taantumistakin.”

⁶⁰ Herman & Jahn & Ryan 2005, ix. Ks. myös Herman 2009, 2.

⁶¹ Tästä muistuttavat myös Schiff & McKim & Patron (2017, xxxiii), Hayden Whiten ja Louis Minkin avustuksella.

⁶² Elämän ja kertomuksen käsitteiden yhteenkietoutumisesta eri kielissä (*life story*, *autobiography*, *récit de vie*, *Lebensgeschichte* jne.) ks. esim. Schiff & McKim & Patron 2017, xxxii.

⁶³ Tammi 2006, 23–24. Nimenomaan tapahtuminen, toiminta, on keskeistä myös H. Porter Abbottin kertomuksen määritelmälle: ”kertomus on *tapahtuman tai tapahtumaketjun representaatio*” (Abbott 2008, 13; kursivointi alkup.).

nosta vai tarjoamaan viihdyttäviä anekdootteja yleisölle? Pyrkiikö ensimmäisen persoonan kertoja välittämään mahdollisimman objektiivista informaatiota vai värittääkö hän kertomusta omaksi edukseen?

Monika Fludernik korostaa kerronnallisuuden tekstisidonnaisuutta ja inhimillisen kokemuksen osuutta. Hänen strukturalistinen tekstikäsitteensä sisältää suulliset kertomukset siinä missä kirjallisetkin, sekä draaman ja elokuvan, eikä keskity esimerkiksi pelkästään proosaan ja epiikkaan. Historiallisten tekstien kerronnallisuus on Fludernikin mukaan kyseenalaisempaa, mutta tätä problematiikkaa tarkennetaan tuonnempana.⁶⁴ Kaikki kerronnallisuus pohjaa "tietoisuuden välittävään rooliin". Tietoisuus puolestaan koostuu "eletystä kokemuksellisuudesta ja älyllisistä yrityksistä tulla sinuiksi kokemuksen kanssa." Lisäksi tietoisuuteen sisältyy "toimijuuden käsittäminen" siinä missä "ymmärrys mielen sisäisistä prosesseista."⁶⁵

Hieman selväsanaisemmin, mutta yhtä kaikki ylevästi tiivistää Matti Hyvärinen, jonka mukaan "[k]ertomus ja tarinankerronta voidaan nähdä hyödyllisinä, tarpeellisinä ja syvällisinä metodeina elämän ymmärtämiseksi ja kommunikoimiseksi."⁶⁶ Keskeistä kertomukselle on jonkin viestin välittäminen. Lisäksi tarinointi näyttäytyy hyvin inhimillisenä ilmiönä, joka vieläpä yhdistyy perustavanlaatuisiin hyveisiin.

Juuri kertomusmuodon inhimillisuus asettaa sen luotettavuuden vaakalaudalle. "Kertomus on muotona omiaan sotkemaan faktan ja fiktion välistä rajaa," kuten Maria Mäkelä valistaa. Mäkelä muistuttaa, kuinka myös vilpittömin mielin kerrotut tarinat voivat "sumentaa suhteellisuudentajuamme ja valikoida huomiomme kohteeksi hyvin sattumanvaraisia asioita."⁶⁷ Kertomuksen poetiikassa epäluotettavaa kertojaa on totuttu etsimään ensimmäisen persoonan kerronnasta, toisin sanoen henkilön kertoessa itsestään. Yhtään enempää luottoa ei tulisi kuitenkaan suoda kolmannen persoonan kerronnalle, jossa jonkin toisen henkilön elämästä valitaan "huomiomme kohteeksi hyvin sattumanvaraisia asioita."

Toisaalta, jos puhutaan nimenomaan kertomuksen *poetiikasta*, on syytä tehdä eräs tarkennus. Lars-Åke Skalin on artikkelissaan "Turning Life into Stories – Turning Stories into Life" (2017) tehnyt erittelyn kertomusten poeettisen ja yleisen informatiivisen tarkastelun välillä. Skalinin mukaan kertomusten tarkastelu poeettisesta näkökulmasta edellyttää eräänlaista "esteettistä asennetta" (Skalin on lainannut määritelmän Richard Wollheimilta) niin tekijältä kuin vastaanottajaltakin. Poetiikka

⁶⁴ Fludernik 1996, 26. "[N]arrativity is a function of narrative texts and centres on experientiality of an anthropomorphic nature."

⁶⁵ Fludernik 1996, 49–50. Fludernikin projekti ei pidä sisällään kuvataidetta, koska se pitäisi kielellistää, jotta siitä tulisi "kertova teksti". Tutkimukseni myötä pyrin kuitenkin osoittamaan, että myös kuvataiteessa on kyse kommunikaatiosta ja "älyllisistä yrityksistä tulla sinuiksi kokemuksen kanssa".

⁶⁶ Hyvärinen 2017, xvi.

⁶⁷ Maria Mäkelän kolumni "Kertomuksen vaarat" 8.8.2017.

<https://kertomuksenvaarat.wordpress.com/2017/08/08/maria-makelan-kolumni-kertomuksen-vaarat/>

Linkki tarkistettu 14.1.2019.

mieltää tarinankerronnan eräänlaiseksi ”viihteeksi”, tai ainakin esteettisen mielihyvän tarjoajaksi. Tästä lähestymistavasta erilliseksi Skalin nostaa informatiivisen tarinankerronnan, jossa yksinkertaisesti raportoidaan (nähtävästi mahdollisimman objektiivisesti) mitä on tapahtunut. Vaikka muoto olisi molemmissa kertomustyypeissä sama, on jälkimmäisessä viitekehyksenä ”todellisuus”.⁶⁸

En lähde tässä tutkimuksessa ontologiseen trapetsitaiteiluun pohtiakseni, onko fiktiossa kuvattu maailma tapahtumineen vähemmän ”todellinen” kuin esimerkiksi kertomuksen muotoon puetuissa informatiivisissa, näennäisen objektiivisissa ”todellista maailmaa” kuvaavissa tietoisuuksissa. Skalinin argumentoinnin yksi ongelma on siinä, että kirjallinen fiktio, taideteos, nähdään suljettuna systeeminä, jota tulisi tarkastella esteettisesti pikemmin kuin eettisesti.⁶⁹ Ei ole kuitenkaan yhdentekevää miettiä Skalinin esiin nostamaa esteettistä aspektia, kun oivaltaa kuinka laajalle kertomuksen teorian hyödyntäminen on levinnyt. Elämän rinnastaminen kertomukseen ei ole ongelmatonta, joten esteettisen ja eettisen kontekstin pohtiminen on tärkeää harhaanjohtavien johtopäätösten välttämiseksi.

David Herman muistuttaa kertomuksen käsitteen monitahoisuudesta ja kontekstin roolista sen soveltamisessa. Kertomuksella voidaan hänen mukaansa viitata ”kognitiiviseen rakenteeseen, jonka avulla kokemukselle on mahdollista antaa ymmärrettävä muoto”. Kertomus on kuitenkin myös ”tekstityyppi, jota tuotetaan ja tulkitaan niiden toimesta, jotka tuottavat tarinoita millä tahansa semioottisella välineellä”.⁷⁰ Molemmat määritelmät ovat olennaisia tutkimuskysymysteni kannalta, mutta erityisen kiinnostavana näyttäytyy Hermanin kolmas muotoilu. Kertomuksen voi mieltää ”kommunikoidun vuorovaikutuksen varannoksi, joka sekä muokkaa käytännön tarinankerrontaa että muokkautuu sen vaikutuksesta”.⁷¹

Kertomukset muodostavat näin ollen laajan kontekstin, jonka suojissa inhimillinen kokemus tulee ymmärrettäväksi. Kertomukset ovat tekstejä hyvin konkreettisella tavalla, mutta niiden kognitiiviset ja sosiaaliset ominaisuudet ovat myös hyvin keskeisiä. Kertomuksilla on keskeinen rooli myös ihmisten välisessä kommunikaatiossa. Herman siteeraakin Roland Barthes’in tunnettua ajatusta siitä, kuinka kerto-

⁶⁸ Skalin 2017, 119–121.

⁶⁹ Skalin 2017, 134. ”Accepting the idea that ethics has its proper place only in social interaction, which implies an ongoing dialogue, would it not, in fact, be a mistake to see the good story, which is an absolute compositional whole and non-negotiable, as the model for ethical concern?” Skalin esittää tämänkaltaiset kommentit kirjallisten tekstien vaihtoehtoisina tulkintoina pikemminkin kuin ”omalla suullaan”. Riippumatta siitä, mitä mieltä Skalin on henkilökohtaisesti, on mielestäni ongelmallista nähdä tarinoiden kertominen irrallaan sosiaalisesta vuorovaikutuksesta, kun se kuitenkin on koko ilmiön ytimessä, samoin kuin dialogin ylläpito, tai jopa dialogin käynnistäminen.

⁷⁰ Herman 2009, 7. Toinen määritelmä on syytä esittää kokonaisuudessaan alkukielellä: “[Narrative can be viewed] as a type of text, produced and interpreted as such by those who generate or navigate stories in any number of semiotic media (written or spoken language, comics and graphic novels, film, television, computer-mediated communication such as instant messaging etc.).” Sanatonta taidetta ei ole tähän listaan sisällytetty.

⁷¹ Herman 2009, 7.

mus “yksinkertaisesti on, kuten elämä itsessään”.⁷² Tämän aforismin pointiksi Herman näkee, että kertomus ei ole pelkästään tekstin sisältä löytyvä ilmiö, vaan että kertomukset ovat “luonteeltaan kognitiivisia siinä missä tekstuaalisiaakin”. Kertomukset ovat “mielen rakenteita siinä missä verbaalisia, elokuvallisia, kuvallisia tai muunlaisin merkein tuotettuja ja tulkittuja konstellatioita tietyissä kommunikatiivisissa tilanteissa”. Hieman oikein voitaisiin siteerata, että kertomuksiin tarvitaan “semioottisten artefaktien” lisäksi sekä niiden tuottajat että tulkitsijat. Ymmärrys näistä artefakteista puolestaan muodostuu muun muassa kulttuuristen ja institutionaalisten reunaehtojen puitteissa.⁷³ Toisin sanoen voisi muotoilla niinkin, että kertomusten syntyyn ja tulkintaan vaikuttavat niiden kulttuurinen ja yhteiskunnallinen konteksti. “Kerronnallistamisen avulla organisoidut merkkijärjestelmät on muodostettu ja tehty tunnetuksi sosiaalisesti, ne sisältävät yhteiskuntaryhmien toimintaan ja ne on kehitelty kanssakäymisissä, jotka on vuorostaan esitetty kerronnallisoin keinoin.”⁷⁴

Korostettakoon vielä varmuuden vuoksi, että “[k]okemuksellinen kertomuskäsitys rajaa kertomuksiksi erilaisen joukon esityksiä kuin strukturalistinen käsitys”, kuten Maria Mäkelä ja Laura Karttunen muistuttavat.⁷⁵ Nämä tarkennukset ovat tarpeen, jotta kertomusta ei ajattelisi pelkästään mekaanisena temporaalisuutta havainnollistavana rakenteena. Vaikka kertomuksen tunnusmerkkinä voikin nähdä jonkin dramaattisen (tai ainakin kertomisen väärtin) käännekohdan, ei kertomus tyhjene tähänkään luonnehdintaan. David Herman tiivistää, kuinka “kertomuksen juuret ovat eletyssä kokemuksessa, jossa ihmiset tai ihmisenkaltaiset toimijat ovat vuorovaikutuksessa kumppaniensa tai ympäröivien olosuhteiden kanssa”.⁷⁶ Tätä kertomuksen kontekstisidonnaisuutta syvennetään tulevilla luvuilla.

Tässä luvussa lähestyn Erik Enrothin taiteellista diskurssia kertomuksen käsitteen valossa. Problematisoin kertomusmuotoa kognitiivisen narratologian käsitteistöä hyödyntäen ja muistutan kerronnallistamisen sudenkuopista. Narratiivisen hermeneutiikan avulla pureudun tulkinnan kysymyksiin. Pohdin samalla, miksi taidehistorian kirjoituksessa suositetaan niin sanottuja “suuria kertomuksia” (*grands récits*, *Master narrative*) ja minkälaisia hankaluuksia ja vaaroja tällaisella lähestymistavalla voi olla.⁷⁷ Esittelen kertomuksia Enrothista ja hänen taiteestaan ja pohdin, minkälainen kuva hänen itseilmaisustaan tulee tätä kautta (kuka on kertonut mitään kenelle,

⁷² Herman 2009, 7. Ajatus on alun perin Barthes’in esseestä “Introduction to the Structural Analysis of Narratives” (1966), mutta sitä siteerataan ahkerasti yhä. Ks. esim. Abbott 2008, 1–2.

⁷³ Herman 2009, 8. “[N]arratives [...] result from complex transactions that involve producers of texts or other semiotic artifacts, the texts or artifacts themselves, and interpreters of these narrative productions working to make sense of them in accordance with cultural, institutional, genre-based, and text-specific protocols.”

⁷⁴ Herman 2009, 9.

⁷⁵ Mäkelä & Karttunen 2020.

⁷⁶ Herman 2009, 21.

⁷⁷ Taiteen tarina kehityskertomuksena voisi olla tällainen “suuri kertomus”. Termi on peräisin Jean-François Lyotardilta, ja Samuli Björninen (2020) muotoilee sen olevan “implisiittinen makrokehys, jolla järjestetään ja jäsennetään, tuotetaan tietynlaista ymmärrystä maailmasta”.

missä yhteydessä ja mistä syystä). Lopuksi koostan oman kertomukseni Erik Enrothin elämänvaiheista uuden lähdeaineiston avulla.

2.1 Kertomuksen pauloissa. Kognitiivinen narratologia ja narratiivinen hermeneutiikka

Narratologia on ollut tapana jakaa *klassiseen* ja *jälkiklassiseen*. Siinä missä saussurelaisen kielitieteen, venäläisen formalismin ja ranskalaisen strukturalismin sävyttämä klassinen narratologia painotti lähilukua ja aiemminkin mainittua “kerronnan kielioppia”, on jälkiklassinen narratologia “siirtänyt painopisteen tekstin immanenteista rakenteista tulkitsevaan mieleen”, kuten Maria Mäkelä muotoilee.⁷⁸ Kognitiivisen narratologian voisi David Hermania siteeraten lyhyesti määritellä “jälkiklassisen narratologian suuntaukseksi, joka keskittyy tarinankerronnan eri muotojen ihmismielen kannalta olennaisiin ulottuvuuksiin”.⁷⁹

Narratiivisen hermeneutiikan olemuksen on puolestaan varsin onnistuneesti kiteyttänyt Hanna Meretoja: “Narratiivinen hermeneutiikka korostaa sitä, että tulkitseminen ei liity ainoastaan teksteihin, vaan leimaa koko olemistamme maailmassa ja on perustavanlaatuinen rakenteellinen osa kokemusta, kertomusta ja muistia.”⁸⁰ Meretoja lisäksi muistuttaa, kuinka kertomus liittyy kulttuuriseen tulkitsemiseen. Sen voi nähdä “sosiaalisena toimintana, prosessina ja vuorovaikutuksena: kertomuksia muodostetaan yhdessä toisten kanssa ja niiden välityksellä voimme osallistua yhteiskunnallisen todellisuuden muokkaamiseen”.⁸¹ Näin ollen kertomus on paljon muuta kuin pelkkä rakenteellinen kategoria. Narratiivisen hermeneutiikan avulla kertomuksen käsite kytkeytyy niin taiteelliseen kuin yhteiskunnalliseenkin kontekstiin.

Klassisessa ja kognitiivisessa narratologiassa havainnollistettuja kertomuksen, kerronnallisuuden ja kerronnallistamisen strategioita on tarkasteltu myös historiankirjoituksen kontekstissa. Taidehistoriankirjoitus puolestaan suosii samankaltaisia menettelytapoja kuin historiankirjoitus ylipäänsä. John Keane luettelee historioitsijoiden strategioita olevan esimerkiksi “tiettyjen historiallisten ‘faktojen’ määrittäminen tärkeiksi, juonirakenteiden suosiminen tiettyjen tapahtumien tärkeyden korostamiseksi kertomuksen keinoin, tiettyjen selitysmallien valitseminen ja menneiden tapahtumien normatiivinen määrittely.” Nämä taktiikat ovat myös hyvin konventionaalisia ja vaihtelevia. Keane korostaa, kuinka historia ei ole mitään neutraalia, vaan “historia on historiaa sellaisena kuin sitä kerrotaan, tulkitaan, selitetään ja arvioidaan

⁷⁸ Mäkelä 2011, 36.

⁷⁹ Herman 2009, 182. “A strand within postclassical narratology that focuses on mind-relevant dimensions of storytelling practices, wherever – and by whatever means – those practices occur.”

⁸⁰ Meretoja 2018, 3.

⁸¹ Meretoja 2018, 10.

tiettyjen historioitsijoiden toimesta, joilla on tietyt kiinnostuksen kohteet ja tarkoituksiperät.”⁸²

Arkisten tapahtumien, ylipäänsä todellisuuden, konstruointi kertovaan muotoon on inhimillinen ilmiö. Elämään liittyy kuitenkin häilyvyyttä ja toistoa, jotka eivät sovi loogisesti ja kronologisesti etenevän narratiivin määrittelyyn. Tästä syystä tapahtumien dokumentointi kertovaan muotoon on aina keinotekoisia, kuten muiden ohella Hayden White muistuttaa: “Todellisia tapahtumia kuvaaville kertomuksille annettu arvo johtuu halusta nähdä todellisissa tapahtumissa sellaista koherenssia, eheyttä, täydellisyyttä ja lopullisuutta, mikä voi olla ainoastaan kuvitteellista.”⁸³

Koherenssin kaipuuseen ja sen vaaroihin on kiinnittänyt huomiota myös Quentin Skinner. Historioitsija on vaarassa langeta helppoon ansaan etsiessään koherenssia tekstijoukosta, josta sitä näyttää puuttuvan. Tällöin tulee helposti esimerkiksi täydentäneeksi aukkoja tekstijoukossa. Tutkailtavan ilmauksen kirjoittaja ei välttämättä ole ollut lainkaan niin johdonmukainen kuin tutkija haluaisi ajatella. Tutkija voi myös joutua kiusaukseen etsiä (tai “löytää”) jonkinlainen piilotettu viesti tekstijoukosta. Skinner puhuu “koherenssin mytologiasta”. Tavoite on aina “saapua yhtenäiseen tulkintaan” tai “saavuttaa koherentti näkemys kirjailijan tuotannosta”. Näin kirjoittajan tuotanto saadaan vaikuttamaan “suljetulta systeemiltä”, vaikka sellaisen luomiseen ei alun alkaenkaan olisi ollut minkäänlaista pyrkimystä.⁸⁴

Paul Ricœurin narratiivisen hermeneutiikan taustalla on Aristoteleen käsitys *mimēsiksestä*, eli jäljittelystä, kuten Jarkko Tontti muistuttaa. “Kun merkityksellistä inhimillistä toimintaa tulkitaan ja selitetään ihmistieteissä, tuloksena on aina ajallisesti rakentuva kertomus eli tarina, narratiivi, jonka tavoitteena on tutkimuksen kohteen jäljittely, imitaatio.” Myös tieteellinen teksti pyritään rakentamaan juonelliseksi tarinaksi, sen kirjoittaminen perustuu *juonellistamiseen* (*mise en intrigue*). “Inhimillinen toiminta voidaan ymmärtää vain silloin, kun tulkitsija muokkaa sen juonelliseksi ja ajallisesti eteneväksi tarinaksi eli Aristoteleen termeillä kertomukseksi, jolla on alku, keskikohta ja loppu.”⁸⁵

Aristoteelisen kertomuksen vaihtoehdoksi näkisin Hans-Georg Gadamerin prosessin käsitteen. “On pyrittävä metodisen tietoisuuden johtamaan ymmärtämiseen, jonka odotuksia ei vain yksinkertaisesti täytetä, vaan jotka tehdään tiettäväksi, jotta niitä voidaan kontrolloida ja sitä kautta saavuttaa oikea ymmärrys asioiden olemuksesta.”⁸⁶ Tulkitsemisessa keskeistä on nimenomaan tehdä tiettäväksi metodisella tietoisuudella höystetty ymmärtäminen ja sen prosessit – *miten* johtopäätöksiin on tultu – sen sijaan, että vain esiteltäisiin jo ennakoituja lopputuloksia. Sama pätee

⁸² Keane 1988, 214–215.

⁸³ White 1987/1989, 24.

⁸⁴ Skinner 1988, 38–39 ja Skinner 2002/2010, 67.

⁸⁵ Tontti 2005, 71–72. Jäljittely, *näyttely* liittyy Ricoeurilla keskeisesti elämän tulkitsemiseen fiktion välityksellä (Ricoeur 1991, 27–28). Tästä tärkeästä huomiosta lisää tuonnempana.

⁸⁶ Gadamer 1960/1965, 254.

kertomuksen tarkasteluun. On tärkeää pohtia, mistä syystä mitään on kerrottu kenelle ja missä yhteydessä sen sijaan, että vain todettaisiin mitä on kerrottu. Kertomukseen tulee suhtautua vielä vähemmän “faktana” tai “todistusaineistona” kuin historialliseen dokumenttiin. Elämästä kertominen on aktiivista ja tarkoitushakuista toimintaa, eikä koskaan vastaa “henkilökohtaisen menneisyyden selkeitä todistuskappaleita,” kuten sosiologiaa ja narratologiaa tutkimuksissaan yhdistänyt Matti Hyvärinen Hayden Whiten ja kumppaneiden avulla muistuttaa.⁸⁷

“Todistusaineistosta” puhuu myös Paul Ricoeur puntaroidessaan historiankirjoituksen ja fiktiivisten kertomusten nyansseja. Vaikka hän lähtee siitä, että ainoastaan historiankirjoitus voi viitata todellisiin tapahtumiin dokumenttien, arkistomateriaalin ynnä muun evidenssin avulla siinä missä narratiivinen fiktio on sisältöjensä osalta mielikuvituksen tuotetta, hän yhtä kaikki tekee muutaman lieventävän huomion. Ensinnäkin hän toteaa, että historiankirjoitus sisältää “enemmän fiktiivisiä elementtejä kuin positivismi on halunnut myöntää”. Toiseksi hän korostaa, kuinka erityisesti kertova fiktio on *mimeettisempää*, todellisuutta jäljittelevää, kuin samainen positivismi on kyennyt sallimaan. Edellisten pohjalta Ricoeur vetää yhteen, kuinka empiiriset ja fiktiiviset kertomukset risteävät viitatessaan ihmisen historiallisuuteen.⁸⁸

Historiankirjoituksen fiktiivisten elementtien analysoinnin Ricoeur aloittaa R.G. Collingwoodin “mielikuvituksellisen rekonstruoinnin” määritelmästä, jossa korostuu pyrkimys aktivoida uudelleen menneet tapahtumat nykyhetkessä. Lisäksi Ricoeur nostaa esiin merkittäviä tekstejä (Erich Auerbachin *Mimesis*, Northrop Fryen *Anatomy of Criticism*, Kenneth Burken *A Grammar of Motives*, E. H. Gombrichin *Art and Illusion* ja Nelson Goodmanin *Languages of Art*), jotka etenkin tuolloin (ensimmäinen versio artikkelista julkaistu 1978) esiintyivät uuden lähestymistavan airuina ja julistivat *todellisuuden fiktiivistä representaatiota*.⁸⁹ Ricoeur kuitenkin korostaa, kuinka historiallinen teksti aina esiintyy nimenomaan *todellisuuden* representaationa. Vaikka teksti on “kirjallinen artefakti” ja sellaisena omaksuu “symboleista koostuvan itseriittoisen systeemin statuksen”, myös “teoksen maailma” viittaa todelliseen maailmaan.⁹⁰

Fiktion mimeettisyys puolestaan viittaa aina todelliseen maailmaan, vaikka mimesistä ei tulisikaan kääntää suoraan “jäljittelyksi” ainakaan “kopioimisen” mielessä. *Mimesis* on Ricoeurin mukaan (Aristoteleen pohjalta) “aktiivista toimintaa, tekemistä”. Näin ollen fiktiossa ei ole kyse “reproduktioita tuottavasta mielikuvituksesta” vaan “produktiivisesta mielikuvituksesta”. Fiktio ei viittaa todellisuuteen

⁸⁷ Hyvärinen 2017, ix.

⁸⁸ Ricoeur 1979/1981, 289. Kursivointi TM.

⁸⁹ Ricoeur 1979/1981, 289–290. Kursivointi alkup.

⁹⁰ Ricoeur 1979/1981, 291. Kursivointi alkup.

“jäljentääkseen sitä, vaan tuottaakseen siitä uuden luennan.”⁹¹ Tähän on kiinnittänyt huomiota myös Hanna Meretoja:

Kirjallisuus [tai tämän tutkimuksen kontekstissa yhtä hyvin kuvataide] ei ainoastaan kuvita tai välitä ennalta-annettuja aatteita ja arvoja [...] vaan toimii ajattelun ja mielikuvituksen välineenä, jonka avulla eettisiä kysymyksiä voi esitellä ja tarkastella kaikessa monimutkaisuudessaan ja sotkuisuudessaan, ja joka usein tarjoaa uusia radikaaleja näkökulmia – mutta ei lopullisia vastauksia – tarkasteltuihin ongelmiin.⁹²

Todellisuus asettuu fiktion – tai kuvataiteen – avulla uudelleenarvioinnin kohteeksi. Mimesis näyttäytyy todellisuuden metaforana, ja sellaiseksi Ricoeur mieltää myös maalaustaiteen, jonka “viivat ja värit muodostavat keinotekoisen aakkoston.”⁹³

Lars-Åke Skalin lukee Hayden Whitea pohtiessaan muutoseikkojen merkitystä kirjallisen kertomuksen yhteydessä. Kertomusmuodon funktio on luoda “taide-teoksena arvostettava koherentti kokonaisuus” eikä niinkään reflektoida, mitä on todella tapahtunut ja “kenen viesti on tarkoitus vastaanottaa tietona”.⁹⁴ Skalin ottaa kirjallisten esimerkkien avulla esiin totuuteen pyrkivien kertomusten eettisen aspektin, joka fiktiivisistä narratiiveista nähtävästi puuttuu. Lopulta (sosiaalinen ja eettinen) konteksti osoittautuu tässäkin ratkaisevaksi. Tärkeätä ei olisikaan ihmisten tarinoiden varsinainen totuus vaan pikemminkin todenkaltaisuus, joka on pääteltävissä kertojan intentioista, kontekstista.⁹⁵

Kontekstualisointi laajempaan viitekehykseen edellyttää kuitenkin usein koherentin kokonaisuuden hahmottelemista. Tässä prosessissa hajanaisia elementtejä sovitellaan rakenteelliseksi kokonaisuudeksi, ja ennen pitkää ollaan kerronnallistamisen pauloissa. Koherenssin kaipuu johtaa historiallisen jatkumon laatimiseen ja tämä puolestaan lineaarisuuteen ja kehityskertomukseen. Näin eheä ja looginen entiteetti puolestaan korostaa fiktiivistä vaikutelmaa todenkaltaisuuden kustannuksella.

⁹¹ Ricoeur 1979/1981, 292–293. Myös Monika Fludernik (1996, 35) korostaa, kuinka mimesis ei ole jäljittelyä. Mimesiksessä “todelliseen kokemukseen pohjaavat kognitiiviset parametrit” johtavat lukijan muodostamaan “implisiittisen, joskin epätäydellisen kuvitteellisen ja todellisen maailman yhdenmukaistamisen.”

⁹² Meretoja 2018, 28.

⁹³ Ricoeur 1979/1981, 292–293. Mimesiksen eri tasoista ks. Ricoeur 1984, 54–71. Ricoeurin mimesistason problematiikkaa ovat avanneet esim. Fludernik 1996, 23–24 sekä Tontti 2005, 73–74. Fludernik moittii kokemuksen puuttumista Ricoeurin määritelmistä. Fludernikin (1996, 24) mukaan nimenomaan henkilökohtaisen kokemuksen kuvaus erottaa fiktiiviset kertomukset historiallisista narratiiveista.

⁹⁴ Skalin 2017, 126.

⁹⁵ Skalin 2017, 126–128. Monika Fludernik (1996, 4) puhuu “todenkaltaisuuden retoriikasta”, jolla vaikutelma todellisuudesta saadaan välitettyä tekstin tasolla nimenomaan retorisin keinoin. Myös “historiallisten diskurssien historiallisuus” on samaa perua. Tähtäimessä on Fludernikin mukaan “illuusio totuudenmukaisuudesta”. Todenkaltaisuuden retoriikkaan palataan lähemmin seuraavassa luvussa.

Keskeistä onkin päästä eroon lineaarisuuden tarpeesta ja erityisesti kehityskertomuksesta. Taidehistorialle on keinotekoista nähdä ”alkua, keskikohtaa ja loppua”, vaikka eri aikoina eri tuomiopäivän profeetat ovat julistaneet milloin taiteen loppua tai tekijän kuolemaa. On myös arveluttavaa mieltää taide johonkin suuntaan (lue: parempaan) kehittyvänä, vaikka totta kai kaikki taide on tiettyssä intertekstuaalisessa suhteessa aiempaan taiteeseen. Esimerkiksi Herbert Read oli tämän kehityskertomuksen pauloissa vielä 1950-luvun lopulla kirjoittaessaan, kuinka moderni taide ei ole vielä ”saavuttanut kehityksensä päätepistettä.”⁹⁶ Elina Vieru muistuttaakin, kuinka “[m]odernistiselle ideologialle on ollut ominaista usko taiteen uudistumiseen ja jatkuvaan kehitykseen. Evolutionistinen ajattelumalli on leimannut niin esteettistä modernismia kuin koko modernia länsimaista historiaa ja elämäntapaa, jota tieteen ja teknologian saavutukset ovat ohjanneet [...]”.⁹⁷

Ehkä kyse on pikemminkin tarpeesta kuulua johonkin itseään suurempaan, ”esikuvallisen toiminnan kertaamisesta,” kuten romanialaissyntyinen uskontotieteilijä Mircea Eliade kirjoittaa teoksessaan *Ikuisen paluun myytti* (1949). Arkkityyppien muodostus liittyy osaltaan pyrkimykseen saada aika, prosessi ja muutos haltuun. Rinnastamalla toimintansa esikuviin yksilö ”häivyttää profaanin ajan ja liittyy osaksi myyttistä aikaa.” Lyhyesti sanoen: “[t]odellisuus saavutetaan vain kertaamisen tai osalliseksi tulemisen tietä.”⁹⁸

Ihminen pyrkii siis kontekstualisoimaan olemisensa ja tekemisensä, jotta kokemus olemassaolosta tuntuisi edes jollain tavoin merkitykselliseltä. Tähän projektiin kuuluu Eliaden mukaan oleellisesti se, että ”historiallisille tapahtumille annetaan metahistoriallinen merkitys.” Laajempaan merkitysten verkostoon kiinnittymällä maailmaan heitetyt piruparat voivat ”liittyä hyvin jäsenneltyyn kokonaisuuteen, jossa kosmoksella ja ihmisen olemassaololla [on] jokin raison d’être.”⁹⁹ Yksittäiset ilmiöt yritetään nähdä osana laajempaa jatkumoa.

Tämä ei mielestäni juuri eroa esimerkiksi Quentin Skinnerin projektista, jossa “[t]ietyt uskomukset sijoitetaan toisten uskomusten kontekstiin, uskomusjärjestelmiä tulkitaan sijoittamalla ne laajempaan aatteelliseen viitekehykseen ja näitä laajempia viitekehyksiä pyritään ymmärtämään pitkän aikavälin perspektiivistä.”¹⁰⁰ Jälleen palataan muotoon ja järjestykseen, koherenssiin ja kronologiaan – sanalla sanoen kertomukseen. ”Muoto tekee asioista todellisia,” kuten Eliade tiesi, ja pystyy ”muuntamaan kaaoksen kosmokseksi.”¹⁰¹

⁹⁶ Read 1959/1960, 7.

⁹⁷ Vieru 2000, 87. Tässä ollaan aiemminkin mainitun lyotardilaisen *grand récit*’n äärellä.

⁹⁸ Eliade 1949/1993, 34–36. Hyödynsin samoja viitteitä elämän kerronnallistamista tarkastelleessa pro gradu -tutkielmassani Tampereen yliopistossa. Ks. Moisio 2010b, 29–30.

⁹⁹ Eliade 1949/1993, 122.

¹⁰⁰ Skinner 2002/2010, 4–5.

¹⁰¹ Eliade 1949/1993, 14–15. Mark Freeman (2017, 280) näkee, että narratiivi ikään kuin sitoo yhteen merkitykset ja kokonaisuudet, jotka ovat jo olemassa. Näin ollen koherenssi ei ole *pelkkä* konstruktio, vaan jonkinlainen hatara muoto menneellä on jo valmiiksi.

Matti Hyvärinen kuitenkin vihjaa antologian *Life and Narrative. The Risks and Responsibilities of Storying Experience* (2017) esipuheessa siihen mahdollisuuteen, että koherenssi ei suinkaan aina ja välttämättä ole kertomukseen yhdistyvä attribuutti.¹⁰² Koherenssin kyseenalaistaminen on esimerkiksi heikon kerronnallisuuden nimellä tunnetun ilmiön keskeinen strategia.¹⁰³ Kerronnan koherenssin tarkastelu ei ole tämän tutkimuksen keskeinen aihe, mutta huomio on syytä pitää mielessä. Kerronnallistamisella ei suinkaan aina tavoitella samoja päämääriä, eikä kertomuksen ”hyveiden” – tai edes ominaispiirteiden – määrittely ole mitenkään yksiselitteistä.

Sijoittaessaan itsensä johonkin laajempaan kokonaisuuteen – kutsui sitä sitten kontekstiksi, historialliseksi jatkumoksi tai joksikin muuksi – yksilö *kokemuksellistaa* olemisensa. Kertomusmuodon kokemuksellisuus on kognitiivisen narratologian ytimessä. Kuten todettua, suuntauksen merkittävä kehittäjä Monika Fludernik tosin puhui ”luonnollisesta” narratologiasta, mutta syystä tai toisesta kyseisen adjektiivin käyttö tässä yhteydessä on tuntunut itsestäni jokseenkin ”luonnottomalta”.¹⁰⁴ Tästä

¹⁰² Hyvärinen 2017, xvii. Aiheesta laajemmin ks. Hyvärinen et al, *Beyond Narrative Coherence* (2010). ”The normative mission to find and value coherence marginalizes many narrative phenomena, omits non-fitting narrators, encourages scholars to read narratives obsessively from the perspective of coherence, and poses ethically questionable pressures upon narrators who have experienced severe political or other trauma.” Hyvärinen et al 2010, 1.

¹⁰³ Heikko kerronnallisuus on erityisesti moderniin runouteen yhdistetty kerronnallinen strategia. Termin lanseerasi kirjallisuudentutkija Brian McHale artikkelissaan ”Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Poetry” (2001). Heikosta kerronnallisuudesta kuvataiteen tutkimuksessa ks. Moisio 2010a, 35 ja Kivinen 2013, 41.

¹⁰⁴ Myönnän heti olevani tässä se ”naivi ja arvottava lukija”, josta Fludernik (1996, 12) varoittaa kirjansa alkupuolella. Fludernik (1996, 12) viittaa ”luonnollisuudella” niihin ”kognitiivisiin kehyksiin, joiden puitteissa tekstejä tulkitaan”. Fludernik (1996, 34) korostaa vastaanottajan roolia kerronnallistamisessa ja halunnee viitata ”luonnollistamisella” myös siihen, että kokija (lukija) tulkitsee kertomusta omasta kokemusmaailmastaan käsin. Jan Alber tulkitsee artikkelissaan ”The ‘Moreness’ or ‘Lessness’ of ‘Natural’ Narratology. Samuel Beckett’s ‘Lessness’ Reconsidered” (2002, 57) Fludernikin näkemyksiä niin, että ”emotionaalinen suhtautuminen kokemukseen ja sen arviointiin tarjoaa kognitiiviset kiinnepohdat kerronnallisuuden muodostamiselle.” Matti Hyvärinen (2017, xiii–xiv) puolestaan muistuttaa, että Fludernikin projektille keskeisintä ovat ”jokapäiväiset, ’luonnollisesti tapahtuvat’ suulliset kertomukset. Hyvärinenkin (2017, xv) muistuttaa kiivaasta väittelystä ”luonnollisen” ja ”luonnottoman” (*unnatural*) narratologian edustajien välillä ja tämän debatin aiheuttamasta hämmennyksestä. Hän ehdottaakin sovittelevasti näiden näennäisen vastakkaisten näkemysten mieltämistä toisiaan täydentäviksi teoreettisiksi liikkeiksi (2017, xv). Toisaalta kyseiseen vastakkainasetteluun sisältyy jo lähtökohtaisesti arvottava ”keskusta – periferia”-, ”normaali – poikkeava”-dikotomia, kuten Fludernik (1996, 5) osoittaa. Näin ollen termien käyttö on siinäkin mielessä arveluttavaa. Toisaalta kaikki ”luonnolliselle” vastakohtaisiksi mielletyt adjektiivit, kuten ”kulttuurinen”, ”keinotekoinen”, ”sivistynyt”, ”fiktiivinen”, ”keksitty” tai ”inhimillinen”, eivät ole ainakaan yksiselitteisen kielteisiä (Fludernik 1996, 6). Jotta Fludernikin narratologinen eräsamoilu ei olisi liian helppokulkuista, hän tuo ”luonnottoman” (*unnatural*) rinnalle vielä ”epäluonnollisen” (*non-natural*) käsitteen (Fludernik 1996, 11). Palaan tästä okaiden tiheiköstä vielä lyhyesti tutkimukseni keskeisiin kysymyksiin ja sanaan ”luonnollinen” Fludernikin magnum opuksessa. Sanavalinta nimittäin viittaa oleellisesti myös todellisuuden ja fiktion suhteisiin. ”The natural quite brazenly displays itself as a mere representation of the real thing which, across the abyss, continues to haunt the queer’s imagination and eludes the grasp of the explorer.” (Fludernik 1996, 3.) ”Luonnollinen” osoittautuu kangastukseksi siinä missä ”todellinenkin”. Fludernikin kritiikki kohdistuu anekdoottien käyttöön historiankirjoituksessa. Lopuksi lienee syytä palauttaa mieleen, että sana ”luonnollinen”

syystä puhun jatkossakin kognitiivisesta narratologiasta ja viittaan Fludernikin terminologiaan niiltä osin kuin se tuntuu luontevalta. Myönnettäköön, että termi ”jälkilassinen narratologia” on sekin jokseenkin apokryfinen, vaikka havainnollistaakin toki eroa klassiseen narratologiaan.

Oli terminologiasta mitä mieltä hyvänsä, ei Fludernikin keskeisiä ansioita kuitenkaan sovi sivuuttaa. Tämän tutkimuksen yhteydessä yksi kiinnostavimmista oivalluksista on Fludernikin arkipäiväisen kerronnan korostaminen kirjallisten kertomusten sijaan. Tällöin tärkeäksi muodostuu *kerronnan konteksti*, kuten Matti Hyvärinen painottaa.¹⁰⁵ Muotoseikkojen ja yksittäisten tekstien sisältöjen lisäksi tulee siis tarkkailla sitä asiayhteyttä, missä kertomukset on tuotu julki. Myös yhteys ”todellisen elämän kokemukseen” on keskeinen. Kerronnallisuuden (*narrativity*) määrittelee Fludernikin mukaan ”kokemuksellisuus” (*experientiality*), ”todellisen kokemuksen näennäis-mimeettinen esiin manaaminen”.¹⁰⁶

Fludernik kuitenkin erottaa *kerronnallistamisen* (*narrativization*) *tarinallistamisesta* (*storification*). Hän lukee Hayden Whiten huomioita historiankirjoituksen kerronnallistavista tendensseistä ja toteaa, että oikeastaan nämä eivät ole kerronnallistavia vaan tarinallistavia, ne muodostavat *juonellisen* tarinan. Fludernik taas, kuten muistamme, korosti inhimillisen kokemuksen osuutta varsinaisen juonen sijaan omassa kerronnallisuuden määritelmässään. Kerronnallistaminen on Fludernikille kognitiivinen prosessi, jossa lukija pyrkii tunnistamaan (*re-cognize*) hankalan tuntuista, jopa lukukelvottomilta vaikuttavista teksteistä tuttuja, inhimillisen kokemuksen välittämiseen liittyviä piirteitä ja koostamaan epäjohdonmukaisesta aineistosta yhtenäisen kiinnittämällä huomiota toimintaan ja tapahtumiin hyvin perustavanlaatuisella tasolla. Näin lukija *kerronnallistaa* tekstin.¹⁰⁷ Saman asian voi myös muotoilla lopullisemmin, kuten Fludernik tekee kirjansa loppuyhteenvedossa: ”Kertovat tekstit ovat ennen kaikkea tekstejä, joita *luetaan* kerronnallistaen [...]”.¹⁰⁸

Kognitiivinen narratologia painottaa lukijan, tekstin vastaanottajan roolia. Niin tekee myös narratiivisen hermeneutiikan uranuurtaja Paul Ricoeur. Pyrkiessään lieventämään vastakkainasettelua ”kertomuksia kerrotaan, elämää eletään” Ricoeur kiinnittää huomiota siihen, kuinka ”narratiivin merkitys löytyy tekstin maailman ja lukijan maailman yhdentymisestä.” Teksti ei näyttäydä suljettuna systeeminä vaan päinvastoin uuden mahdollisen maailman aukaisijana, joka tarjoaa lukijalleen vertai-

esiintyy lainausmerkeissä jo Fludernikin teoksen otsikossa. ”Epäluonnollisen narratologian” koulukunta on, kuinka ollakaan, myös olemassa, mutta siitä ks. esim. Mäkelä 2011, 32–33.

¹⁰⁵ Hyvärinen 2017, xiv.

¹⁰⁶ Fludernik 1996, 12. Siteerataanpa tämä varmuuden vuoksi myös alkukielellä: “[N]arrativity [...] is here constituted by what I call experientiality, namely the quasi-mimetic evocation of ‘real-life experience’.” Kokemuksellisuuden roolia Fludernikin kerronnallisuuden määritelmässä on korostanut myös esimerkiksi David Herman (2009, 139–140).

¹⁰⁷ Fludernik 1996, 34.

¹⁰⁸ Fludernik 1996, 313.

lukohdan tämän omaan maailmaan nähden. Kertomukselle vastaanottavainen ihminen uppoutuu teoksen maailmaan.¹⁰⁹

Uppoutuessaan fiktion pyörteisiin ihminen samalla sijoittaa itsensä johonkin itseään suurempaan, kontekstoi itsensä haluamaansa ympäristöön ja osalliseksi ”esikuvallista toimintaa.” Ricoeur lukee Aristoteleen näkemyksiä tarinoiden opettavaisuudesta ja muistuttaa, kuinka filosofian ja historian sijaan nimenomaan runous (tragedia, epiikka ja komedia) välittää tehokkaimmin eettisesti hyväksyttäviä käyttäytymismalleja osoittaessaan, millaiset hyveet ovat toivottavia.¹¹⁰ Kyseessä on kerronnallisen identiteetin (*narrative identity*) muodostaminen. Elämän kertomuksellistamista luonnehtii sopusoinnun ja ristiriidan välinen kamppailu, jonka pyrkimyksenä on löytää itsestään, ei pakottaa itselleen ulkoa päin, kerronnallinen identiteetti. Tämä identiteetti määrittää sitä, keitä me olemme. Kokemus elämästä on kertomusten kyllästämistä, emmekä milloinkaan lakkaa tulkitsemasta elämäämme kulttuuristen kertomusten valossa. Kirjallisuus kasvattaa itseymmärrystämme.¹¹¹

On kuitenkin syytä korostaa, että niin Ricoeur kuin kirjallisuustieteilijöiden kanssa rinnan luettu Eliade korostavat juonellisuutta ja temporaalisuutta, kun taas esimerkiksi Monika Fludernikille jaksollisuus ja loogiset yhteydet ovat toissijaisia kokemuksellisuuden rinnalla. Fludernikin mielestä voi olla olemassa kertovia tekstejä ilman juonta, muttei ilman inhimillistä kokijaa jollain kerronnan tasolla.¹¹² Myös Matti Hyvärinen nostaa esiin Fludernikin narratologian inhimillistä kokemusta tapahtumien jatkumon sijaan painottavan aspektin.¹¹³ Jatkumo kokemuksesta kertomukseksi ei sitä paitsi ole mikään eheä, keskeytymätön liukuma, sillä kokemuksen sanallistaminen ja kertomuksellistaminen tuovat väistämättä katkoksia ja keskeytyksiä prosessiin.¹¹⁴

Elämän ja kertomuksen rinnastamisessa on myös eettisiä ongelmia. Hanna Meretoja paneutuu tähän etiikkaan teoksessaan *The Ethics of Storytelling* (2018). Teoksesta tiivistetyssä artikkelissa ”On the Use and Abuse of Narrative for Life. Toward an Ethics of Storytelling” (2017) Meretoja siteeraa ”kerronnallisuuden vastustajia” (*anti-narrativists*), joiden mukaan on hyvin kyseenalaista ”pakottaa” järjestystä (kerronnallisuutta) johonkin sellaiseen, mistä sitä luonnostaan puuttuu (elämä). Elämä näyttäytyy kerronnallisuuden vastustajille jatkuvien muutosten alaisena virtana, temporaalisena prosessina, jonka ominaisuuksiin eivät kuulu kerronnalliset

¹⁰⁹ Ricoeur 1991, 26.

¹¹⁰ Ricoeur 1991, 22–23. Ks. jälleen myös Meretoja 2018, 28.

¹¹¹ Ricoeur 1991, 31–32. Ricoeur jopa esittää, että meistä tulee ”oman tarinamme kertojia ja päähenkilöitä”, joskaan ei – onneksi, voisi lisätä – ”oman elämämme tekijöitä” (*author*). Ricoeur alkaa kieltämättä tässä lähentyä *self help* -oppaan laatijaa. Aiheellista kritiikkiä ”omaa tarinaa” kohtaan löytyy esimerkiksi ”Kertomuksen vaarat” -blogista.

¹¹² Fludernik 1996, 13. Ks. myös Alber 2002, 57 ja Moisio 2010b, 28. Ricoeur (1979/1981, 277) painottaa juonen merkitystä ”ratkaisevana” (*decisive*) historiallisille ja fiktiivisille narratiiveille. Ricoeurille narratiivi on ”kielen avulla välitetty temporaalisen synteessin sääntö” (Wood 1991, 8). Synteesistä Ricoeurin omin sanoin ks. esim. Ricoeur 1991, 21–22.

¹¹³ Hyvärinen 2017, xiv.

¹¹⁴ Schiff & McKim & Patron 2017, xxxv.

hyveet, kuten järjestys, merkitys ja rakenne. Elämän kahlitseminen näihin ominaisuuksiin on heidän mukaansa eettisesti ja ontologisesti arveluttavaa. Narratiivit “väärentävät ja vääristävät todellisuutta ja inhimillistä kokemusta maailmasta.”¹¹⁵

Meretoja kuitenkin muistuttaa varsin aiheellisesti, että kerronnallisuuden vastustajien edellyttämää “silkkää kokemusta tässä ja nyt” on vaikea kuvitella, saati että se olisi jollain tavoin “todempi” kuin “kerronnallistaen tulkitut tai muistellut kokemukset”. Hermeneuttisesta (tarkemmin: narratiivisen hermeneutiikan) näkökulmasta me “muovaudumme prosessissa, jossa tulkitsemme kokemuksiamme [...]” Näin ollen elämää ja kertomusta ei tulisikaan pitää liiaksi erillään. “Me olemme jatkuvasti kietoutuneina tarinoihin ja tulkitsemme alituisesti uudelleen kokemuksiamme niiden kautta.”¹¹⁶ Tämä huomio enteilee jo kontekstilukua ja ilmausten tulkitsijan kiinnittymistä konventioihin. Poliittisen ajattelun teoreetikko John Keane tiesi, kuinka “tutkijat ovat sidoksissa kielellisesti strukturoitujen aktiviteettien universumiin, jossa heidän oma subjektiviteettinsa on muovautunut.”¹¹⁷ *Kontekstisidonnaisuus* on ilmausten ja kokemusten tulkitsemisessa aina läsnä, ja tämän lähtökohdan aatteellinen tausta on hermeneutiikassa.¹¹⁸

Hermeneuttisen lähestymistavan mukaan kertomuksissa on kyse kokemusten tulkitsemisesta, kuten Meretoja toteaa. Tässä on taustalla niin Heideggerin näkemystä ymmärtämisestä inhimillisenä maailmassa olemisen muotona kuin Gadamerin jonkin ymmärtämistä jonakin (*Etwas-als-etwas-Verstehen*). Havainnoidessamme ympäröivää todellisuutta annamme sille muodon ja konstruoimme sitä.¹¹⁹ Meretojan mukaan “filosofinen hermeneutiikka korostaa maailmassa olemisen historistisuutta – kaikki toiminta ja ymmärrys on ankkuroitu tiettyyn historialliseen tilanteeseen, johon vaikuttavat yhteiskunnallinen systeemi ja sen ihmisille langettamat identiteettikategoriat”.¹²⁰ Kokemusten tulkitseminen on siis vahvasti kontekstisidonnaista toimintaa.

Kun “kertomukset näkee kokemusten *tulkintoina* sen sijaan, että ne rinnastaisi kokemukseen sinänsä, on mahdollista vertailla eri tulkintoja samoista tapahtumista,

¹¹⁵ Meretoja 2017, 77–78. Esimerkiksi edellä siteerattu Hayden White luetaan näiden “antinarrativistien” joukkoon.

¹¹⁶ Meretoja 2017, 78. Meretoja lisäksi korostaa, että vaikka kertomukset “järjestävät tapahtumia ja kokemuksia toisiinsa merkityksellisesti liittyviksi kokonaisuuksiksi,” ei se tarkoita sitä, että kertomukset “väärentäisivät” tätä kokemusta tai olisivat tyystin sen ulkopuolella (Meretoja 2017, 81). Elämän ja kertomusten yhteenkietoutumisesta Ricoeurilla ks. Wood 1991, 11.

¹¹⁷ Keane 1988, 209–210. Keane hahmottelee ajatuksensa Heideggerin pohjalta. Monika Fludernik (1996, 10) puolestaan muotoilee asian näin: “The natural, such as we encounter it in discourse, has already been reshaped symbolically and is therefore an interpretative effect, a discourse rather than a referent beyond the proverbial abyss of language and mind.”

¹¹⁸ Konteksti pilkahtelee satunnaisesti myös Monika Fludernikin teorioissa. Keskeinen on huomio kontekstin (*contextual factors*) merkityksestä kerronnallistavalle lukutavalle, mutta tähän mennään tarkemmin tuonnempana. (Fludernik 1996, 313). Tärkeä on myös huomio siitä, kuinka “kokemuspohjainen kertomus” (*experiential narrative*) saa merkityksensä kulloisestakin kommunikaatiotilanteesta (Fludernik 1996, 318).

¹¹⁹ Meretoja 2017, 82.

¹²⁰ Meretoja 2018, 10.

arvioida niiden pätevyyttä ja ehdottaa vaihtoehtoisia tulkintoja.”¹²¹ Näin ollen myös fiktiiviset kertomukset ovat valideja heijasteltaessa kokemusten mahdollisia tulkintoja, eikä “tarinankerronnan” eroa “fatkojen raportoinnista” tarvitse korostaa. Myös fiktion avulla käsitellään kokemusta “todellisesta maailmasta”. Itse asiassa Monika Fludernik näkeekin fiktiivisyyden sijaitsevan nimenomaan todellisuuden jäljentämiseen pyrkivän mimesiksen (*realism*) “esiin manaamisessa”.¹²²

Meretojan näkemyksen mukaan kulttuuristen (hän mainitsee kirjalliset ja historialliset, mutta tämän tutkimuksen puitteissa puhukaamme myös kuvallisia) kertomusten (kuvien suhteen lieenee viisainta käyttää termiä ilmaus) kohdalla voisi puhua “kaksinkertaisen hermeneutiikan” (*double hermeneutic*) rakenteesta, sillä niissä tulkitaan kokemuksia, jotka ovat jo valmiiksi tulkintoja. “Nämä toisen käden tulkinnat nivovat kokemuksia yhteen paljastamalla keskinäisiä suhteita ja luomalla merkityksellisiä yhteyksiä kokemusten välille.” Hermeneutiikka villiintyy “kolminkertaiseksi” (*triple hermeneutic*) silloin, kun “tulkitsemme uudelleen päivittäisiä kokemuksiamme, identiteettiämme ja suunnitelmiamme näiden kulttuuristen kertomusten valossa.”¹²³ Meretojan mukaan me “muovaudumme dialogisessa suhteessa kulttuurin välittämiin kerronnan malleihin, joiden kautta tulkitsemme yhä uudelleen kokemuksiamme.”¹²⁴ Maria Mäkelä huomaakin *Life and Narrative* -antologian arviossaan, kuinka Meretoja “tyrkyttää eettistä ihannetta tai peräti *velvollisuutta* taidemuodolle, joka tarjoaa meille työkaluja todellisen elämän muovaamiseksi”.¹²⁵

Koherenssi ja kokemus voivat näyttäytyä suorastaan vastakkaisinakin. Hyvärinen ottaa esiin Jean-Paul Sartren romaanin *La nausée* (1938; suom. *Inho* 1947) ja toteaa, kuinka valmiiden, loppuun kirjoitettujen (ikään kuin *lopullisten*) kertomusten rinnalla *kokemus* eksistentiaalisesta nykyhetkestä näyttäytyy “radikaalin avoimena ja epävarmana”.¹²⁶ Sartren protagonistin toteaa, kuinka “[i]hminen on aina kertoja. [...] Kaiken mitä hänelle tapahtuu hän näkee kertomansa läpi, hän suorastaan pyrkii elämään elämäänsä niin kuin hän siitä kertoo.”¹²⁷ Eksistentiaalinen lohduttomuus ja sen vastakohtana “kuuluminen johonkin itseään suurempaan” tai “liittyminen myyt-tiseen aikaan” on hyvä pitää mielessä, sillä tätä yhteyttä syvennetään kolmannessa luvussa rinnakkaiskontekstien avulla.

¹²¹ Meretoja 2017, 82. Kursivointi alkup.

¹²² Fludernik 1996, 10. Kursivointi TM.

¹²³ Meretoja 2017, 82. Paul Ricoeurin (1991, 23–24) näkemykset “tietämisen asteiden hierarkiasta” liittyvät tähän. “[N]arratologia on toisen asteen diskurssi, jota aina edeltää luovasta mielikuvituksesta kumpuava kerronnallisuuden ymmärrys.”

¹²⁴ Meretoja 2017, 82.

¹²⁵ Mäkelä 2019, 370–371.

¹²⁶ Hyvärinen 2017, xx. Kursivoinnit TM. Sartren romaanin yhteydessä Hyvärinen korostaa, kuinka pelkkään tekstiin tuijottava luenta voi mennä pahasti metsään siinä missä kontekstin huomioiva lukutapa tarjoaa parempia tuloksia. Sartren romaanista ks. myös Meretoja 2018, 1.

¹²⁷ Sartre 1938/1964, 61. Suom. Juha Mannerkorpi.

Elämän ja kertomuksen välinen problematiikka on äärimmäisen kiinnostavaa, vaikka sitä ei näkisikään “keskeisenä ja ikaikaikaisena mysteerinä”.¹²⁸ Historiankirjoituksen ja fiktion erot ja yhtäläisyydet historiallisuutemme tarkentajina on myös yksi tutkimukseni tavoitteita, vaikka en kutsuisi sitä Ricoeurin tavoin “äärimmäiseksi ongelmaksi”.¹²⁹ Pyrin ylipäättään välttämään turhan juhlavia ja yleviä muotoiluja, tai ainakin palaamaan niiden huipulta arkisemmalle, jokapäiväisemmälle tasolle. Tällä en kuitenkaan halua antaa ymmärtää, että pyrkisin, tai edes pystyisin, tarjoamaan “helppoja yleistyksiä” hyödyntämäni metodologian sovelluksista.¹³⁰ Tarkoitukseni on osoittaa, kuinka kognitiivisen narratologian ja narratiivisen hermeneutiikan kysymyksenasettelut sivuavat kontekstin problematiikkaa ja tarjoavat kiinnostavan väylän taiteellisen itseilmaisun – taiteilijan diskurssin – tarkasteluun. Tähän diskurssiin vaikuttavat väistämättä paitsi taiteilijan omat, myös ympäröivän yhteiskunnan ja taideinstituution ilmaukset ja kertomukset.

Monika Fludernik vetää synteetin kerronnallisuuden roolista fiktiivisissä ja historiallisissa kertomuksissa. Kaikki narratiivisuus on hänen mukaansa “fiktiivistä kyhäelmää, representaatiota, joka ei voi jäljentää ‘todellisuutta’ mimeettisesti”. Historiankirjoituksen fiktiivisyyden suhteen Fludernik kuitenkin kannustaa varovaisuuteen, sillä vaikka historiankirjoitus joskus hyödyntäisi koherenssia tai jaksollisuutta korostavia tekniikoita, se on silti yleensä kiinnostunut “historiasta” eikä “tietyistä inhimillisistä kokemuksista”.¹³¹ Historiankirjoitus pyrkii “tulkitsemaan, järjestämään, analysoimaan ja selittämään inhimillistä kokemusta, mutta se ei pyri esittämään tästä kokemuksesta *representaatiota*.” Fiktioon kuitenkin usein sisältyy aineksia inhimillisestä kokemuksesta, jotka tarjoavat historiankirjoitukselle lähdemateriaalia.¹³²

Historiankirjoituksen diskurssi muistuttaa Fludernikin mukaan pikemminkin raporttia kuin kokemuksellista kertomusta. Raportti on argumentatiivinen ja sisältää “loogista jaksottamista”, mutta siitä puuttuu “tunnepitoinen suhtautuminen”, oli se sitten “arvottavaa tai myötäelävää”, minkä Fludernik taas näkee narratiivin keskeiseksi

¹²⁸ Schiff & McKim & Patron 2017, xxxi.

¹²⁹ Ricoeur 1979/1981, 274. “The ultimate problem is thus to show in what way history and fiction contribute, in virtue of their common narrative structure, to the description and redescription of our historical condition [...]”

¹³⁰ “Helpoista yleistyksistä” varoittaa myös Monika Fludernik (1996, 2): “[W]e still know much too little about narrative to indulge in any easy generalizations about its commitments to, and ensnarements by, its political, societal and ideological embedding.” En usko, että nyt, vuonna 2020, on yhtään enempiä syytä ylenpalttiseen itseluottamukseen yleistysten suhteen. Maria Mäkelä (2019, 368) tarjoaa taustatukea muistuttamalla, kuinka “voimme kutsua kaikkea itsereflektiota ja kokemuksen ajallista organisointia ‘kertomukseksi’, mutta tällaiset käsitteellistämiset eivät tuota yksilöiviä tuloksia vaan pikemminkin karkeita yleistyksiä”. (“Sure, we can call all self-reflection and temporal organization of experience ‘narrative’, but such conceptualization does not introduce a distinction but rather a sweeping generalization.”)

¹³¹ Hanna Meretoja (2018, 8) pohtii, mikä on “historiallisesti merkittävää” ja muistuttaa, että “henkilökohtaiset, subjektiiviset ja jokapäiväiset asiat ovat hyvin merkityksellisiä ja yhtä lailla historiallisia kuin poliittisen historian tapahtumat”.

¹³² Fludernik 1996, 40–41. Kursivointi alkup.

tunnusmerkiksi. Hänen ”luonnollinen” kertomuksellisuutensa on näin ollen lähempänä kaunokirjallisuuden kuin historiankirjoituksen olemusta.¹³³

Yhteiskuntatieteitä ja kirjallisuudentutkimuksen metodologiaa yhdistävä antologia *Life and Narrative. The Risks and Responsibilities of Storying Experience* (2017) esittääkin johdannossaan kiinnostavan kysymyksen. ”Miten kertomukset, joita kohtaamme kanssakäymisessä toisten, median ja kirjallisuuden kanssa, ujuttautuvat subjektiiviseen ymmärrykseemme itsestämme ja maailmasta?”¹³⁴ Saman antologian jälkisanoissa William L. Randall ei suoraan vastaa tähän kysymykseen, mutta muistuttaa siitä, kuinka ihmisinä olemme ”läpeensä kertovia olentoja, koska meillä on pakkomielle muodostaa merkityksiä.” Näitä merkityksiä muodostamme ensisijaisesti kertomusten avulla. Tästä inhimillisestä näkökulmasta on toissijaista, ovatko kertomukset ”fiktiivistä kirjallisuutta vai arkipäivän kerrontaa,” tai ovatko ne ”suuria vai pieniä”.¹³⁵

Hanna Meretoja nostaa artikkelissaan esiin Hannah Arendtin huomiot siitä, kuinka kertomusten avulla pystymme helpommin suhteutumaan toiseuteen ja arvoštamaan toisten ainutkertaisuutta yksilöinä. Arendtin kirjoituksista Meretoja vetää synteesin, tai oikeammin tulkinnan, jonka mukaan ”kertomusten avulla on mahdollista esittää maailmassa toimiva, tiettyyn aikaan sidottavissa oleva yksilöllinen subjekti konkreettisissa, moniselitteisissä tilanteissa, prosessissa tulossa joksikin sen sijaan, että määrittäisi ja mieltäisi tämän ajasta irrallisin, käsitteellisin ja abstraktein termein.”¹³⁶ Toisten ihmisten muodostamaa kontekstia ja sen merkitystä tarinankerronnalle korostaa myös Randall. Hän puhuu toisista ihmisistä – perheestä, ystäväistä, instituutioista, yhteisöistä, valtioista ja kulttuureista – ”kanssakirjoittajina” (*co-authoring*). Randall kytkee tämän kysymyksiin mahdollisista puheenaiheista ja ilmaisuoikeudesta, jotka ovat osa sosiaalista kontekstia.¹³⁷ Toiseus on myös Monika Fludernikin narratologian ytimessä: ”kaikki narratiivit pohjautuvat toisen tietoisuuden representointiin.”¹³⁸

Myös Meretoja summaa Arendtin ja Amy Schumanin pohjalta sosiaalisen kontekstin merkityksen tarinankerronnalle. Kenellä on oikeus kertoa kenenkin tarinaa ja millä tavalla? Kertomusten tulkinnallisuus korostaa niiden kontekstisidonnaisuutta. ”Jokainen eri versio tarinasta on oma tulkintansa ja nämä tulkinnat ja niiden välinen dialogi ja kamppailu käydään sosiaalisessa kontekstissa.” Näin ollen tarinoiden kerto-

¹³³ Fludernik 1996, 318–319.

¹³⁴ Schiff & McKim & Patron 2017, xxxii. Koska käännökseen sisältyy aina tulkintaa, siteerattakoon tämä keskeinen kysymys myös alkukielellä. ”How do stories that we encounter in our engagement with others, the media, and literature, enter into our subjective understanding of self and world?”

¹³⁵ Randall 2017, 294–295. Randall viittaa tässä yhteydessä narratiiviseen hermeneutiikkaan.

¹³⁶ Meretoja 2017, 79–81. Tähän liittyen myös David Wood (1991, 12) korostaa kertomuksellisen lähestymistavan sallivan meidän laajentaa olemisen tapojamme ”olemisesta-kohti-kuolemaa” kohti julkisempia ja sosiaalisempia temporaalisuuden muotoja.

¹³⁷ Randall 2017, 296.

¹³⁸ Fludernik 1996, 374. Kursivointi alkup.

miseen sisältyy aina myös valta-asetelma, mikä on tärkeää huomioida kertomusten etiikan näkökulmasta.¹³⁹ Taiteilijan diskurssia rekonstruoitaessa tämä kysymys korostuu entisestään, sillä voisi kuvitella esimerkiksi kollegoiden kanssa käytyjen keskustelujen ja näyttelykritiikkien lukemisen vaikuttavan taiteelliseen itseilmaisuun. Ainakin tämä ympäröivän yhteiskunnan diskurssi vaikuttaa alitajuisesti, vaikka sen suorat ilmenemismuodot kiistäisikin. Lisäksi näyttelykritiikit ja taidehistorialliset kirjoitukset vaikuttavat jälkipolvien suorittamaan tuotannon arvottamiseen. Kuten huomaamme esimerkiksi Erik Enrothia koskevien kirjoitusten kohdalla, tietyillä adjektiiveilla on tapana toistua ilman, että niiden pätevyyttä kyseenalaistetaan.

Meretoja korostaakin, kuinka tärkeää kertomuksia on tarkastella ja tulkita konkreettisissa tilanteissa. Tällöin niiden sosiaaliseen muotoutumiseen, valtasuhteisiin ja merkitykseen on mahdollista saada paremmin otetta. Näin on mahdollista selvittää, “miten yksilöt ja yhteisöt käyttävät, toisintavat ja muuntavat kulttuurisia kertomuksia rakentaessaan identiteettiään ja tulkitessaan kokemuksiaan.”¹⁴⁰ On myös hyvä muistaa, että “jokainen kertomus on kerrottu rajatusta, eettisestä ja poliittisesta perspektiivistä, ja jokainen tarina voidaan kertoa myös jostain toisesta näkökulmasta.”¹⁴¹ Lars-Åke Skalin nostaakin esiin humanistisen tendenssin painottaen tiettyä yksilöllistä, konkreettista kokemusta, joka poikkeaa “tieteellisten teorioiden abstraktista olemuksesta”.¹⁴²

Maria Mäkelä korostaa *Life and Narrative* -antologian kritiikissään sitä, kuinka kunnianhimoinen kysymyksenasettelu ja “teoreettisten kysymysten tieteidenvälinen käsittely” johtaa helposti paitsi yleistykseen, myös ympäripyöreisiin ja epämääräisiin truismeihin (“elämä ja kertomus ovat jollakin tavalla kytköksissä toisiinsa”). Mäkelä preferoi “hedelmällistä maaperää yleisen ja yksityisen välimaastossa” ja kehottaa paitsi maltillisten käsitteiden käyttöön, myös yksittäisten tapausten edustavuuteen.¹⁴³ Artikkelinsa lopuksi Mäkelä tiivistää: “meidän tulisi pystyä analysoimaan ihmisten pyrkimystä muodostaa retorisesti tarkoitushakuisia ja kontekstin määrittämiä identiteettejä ja tapahtumia vetoamatta kuitenkaan liiaksi olemusajatteluun.”¹⁴⁴

¹³⁹ Meretoja 2017, 81.

¹⁴⁰ Meretoja 2017, 83. Meretoja näkee kirjallisuuden “vaihtoehtoisena historiankirjoituksena”, joka tarjoaa “kokemusperäisen väylän menneeseen” ja auttaa keksimään mielikuvituksellisia vaihtoehtoja menneen ja tulevan visioimiseksi. Tämä vaikuttaa kuitenkin turhan fantastiselta projektilta väitöskirjani tarpeisiin, vaikka kyllähän kuvataide tietystä määrin näyttäytyy juuri “vaihtoehtoisena historiankirjoituksena” tässäkin tutkimuksessa. Myös David Wood (1991, 12) ottaa esiin tämän fiktiivisten kertomusten taipumuksen työllistää luovaa mielikuvitusta “tarjoamalla meille tekstuaalisesti elaboroituja olemassaolon mahdollisuuksia.”

¹⁴¹ Meretoja 2017, 93.

¹⁴² Skalin 2017, 123. Skalin sijoitti ainoastaan sanan “abstrakti” lainausmerkkeihin.

¹⁴³ Mäkelä 2019, 367–368. “A narratologist such as myself, trained in descriptive poetics, always looking for the analytically fertile middle ground between the general and the particular, would settle for smaller concepts and, conversely, would prefer more representativeness in individual cases.”

¹⁴⁴ Mäkelä 2019, 371–372. “[W]e should be able to analyze people’s rhetorically intentional and contextually determined constructions of identities and events without too much essentializing.”

Teoksessaan *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction* (2014) Liesbeth Korthals Altes korostaa retoriikan roolia: ”puhujalle tämän diskurssin perusteella määritelty eetos vaikuttaa hyvin todennäköisesti siihen, minkälainen viesti sanomasta välittyy”, ja että tämä mielikuva jopa ”edeltää semanttista sisältöä”.¹⁴⁵ Näin ollen ”diskurssin eetoksen strateginen muokkaaminen on ratkaisevaa; eettiset vaikutukset pohjaavat tehonsa psykologisiin ja moraalisiin koodeihin, olivat nämä sitten vilpittömästi yhteneväiset tai taktisesti ja valheellisesti aikaansaadut”.¹⁴⁶ Korthals Altesin huomiot liittyvät kirjallisiin kertomuksiin, mutta ne ovat kiinnostavia myös kuvataiteen näkökulmasta. Tulisiko taiteellinen diskurssi ymmärtää siten, että se ”ilmaisee lausujansa luonnetta”?¹⁴⁷

Objektiivisuuden ja yleistettävyyden näkökulmasta onkin tärkeää pohtia sitä, millä tavoin toisten ihmisten jokapäiväiset kertomukset kokemuksistaan aktivoivat aistejamme pääättelemään, mitä kerrotulla on tarkoitettu tai ajettu takaa.¹⁴⁸ Tämä on erityisen kiinnostavaa skinneriläisestä kontekstin tutkimuksen näkökulmasta. Skinner hyödynsi J. L. Austinin puhetekoteoriaa selvittäessään ilmauksen illokutionaarista, ei-ilmauksellista merkityssisältöä. Tämän tarkoituksena on selvittää, ei ainoastaan mitä on sanottu, vaan myös mitä sanotulla on tarkoitettu. On kiinnostavaa pohtia, millainen merkitys aikalaiskontekstin kirjavan diskurssin illokutionaarisella aineksella on ollut Erik Enrothin subjektiivisen diskurssin muovaajana, mitä esimerkiksi kriitikoiden kirjoituksista on voinut lukea riveiltä tai tulkita rivien välistä.

”Elämää eletään ja kertomuksia kerrotaan,” kuten muistamme Paul Ricoeurin filosofoineen. Ricoeur kuitenkin vihjaa mahdollisuuteen, jonka mukaan meistä voisi tulla ”oman tarinamme kertojia”. Elämän ja kertomusten välistä eroa voi yrittää häivyttää soveltamalla omaan (tai miksei toistenkin) elämään kulttuurista omaksuttuja juonirakenteita ja kokeilemalla mieluisten henkilöhahmojen rooleja.¹⁴⁹ Useimmiten tällaisella projektilla on kuitenkin hyvin kyseenalaiset seuraukset. Seuraavaksi ryhdytään faktan ja fiktion rajankäyntiin ja yritetään rekonstruoida, kuka on mitäkin kertonut ja kenelle; missä yhteydessä ja mistä syystä.

Tulkitsen Mäkelän viittaavan nimenomaan olemusajattelun taipumukseen nähdä tietyt piirteet ja olemukset ikään kuin ”sisäänrakennettuina”, tyylin ”näin on aina ollut ja näin tulee aina olemaan”.

¹⁴⁵ Korthals Altes 2014, 5.

¹⁴⁶ Korthals Altes 2014, 5.

¹⁴⁷ Korthals Altes 2014, 5.

¹⁴⁸ Schiff & McKim & Patron, xl.

¹⁴⁹ Ricoeur 1991, 32–33. Myös Meretoja (2018, 1) siteeraa Ricoeuria: ”Vain kerrottu elämä voi olla tutkittu elämä.”

2.2 Sitkeimmät myytit Erik Enrothista

Tässä alaluvussa esittelen kertomukset, jotka mielestäni tiiviimmin yhdistyvät Erik Enrothiin tähänastisessa taiteilijaan kohdistuneessa diskurssissa. Lähdemateriaalia on esitelty johdannon luvussa 1.3, joten tässä siihen ei enää mennä yksityiskohtaisesti. Olemassa olevasta Enroth-tutkimuksesta ja Sara Hildénin persoonaan liittyneestä keskustelusta on noussut erityisesti neljä myyttiä (luvut 2.2.1 – 2.2.4), joihin on mielestäni tarpeen ottaa kantaa tässä ensimmäisessä Erik Enrothia ja hänen taiteellista diskursiaan käsittelevässä akateemisessa tutkimuksessa. Näistä myyteistä rakentuu se sosiaalinen konteksti, jonka valossa Enrothin elämää ja taidetta on tähän asti tarkasteltu. Samalla on hyvä pohtia, kenellä on oikeus kertoa kenenkin tarinaa ja millä tavalla.

2.2.1 Sara Hildénin aviomies

Kuten johdannossa vihjasin, suuri yleisö tuntee – jos ylipäänsä tuntee – Erik Enrothin parhaiten tamperelaisen liikenaisten ja taidemesenaatin Sara Hildénin aviopuolisona. Sara Hildén on etenkin Tampereen 1900-luvun paikallishistoriassa niin merkittävä ja suorastaan myyttinen hahmo, että kaikki häneen liittyvä ylittää uutiskynnyksen erityisesti Pirkanmaalla. Poikkeuksellisesta uutisarvosta johtuen monet ihmiset määrittellään tiedotusvälineissä, ja pitkälti tästä syystä myös suuren yleisön keskuudessa, nimenomaan sen kautta, missä suhteessa nämä ovat olleet Sara Hildéniin. Näin on valitettavasti myös Erik Enrothin tapauksessa. ”Kattava esitys Hildénin puolison tuotannosta,” kuten muistamme *Aamulehden* otsikoineen Enroth-retrospektiivin yhteydessä 10.2.2012.

Tähän ilmiöön tulee törmänneeksi toistuvasti tutkimusta tehdessään. Erik Enroth mielletään Sara Hildénin ”hulttiopuolisoksi” myös ihmisten toimesta, jotka eivät ole tavanneet taiteilijaa sen enempää kuin tämän ensimmäistä vaimoakaan. Huomiota saattaa höystää kasku tai ”hullunkurinen” veijaritarina Enrothin alkoholinkäytöstä ja sen seurauksista aviolliseen auvoon. Monet näistä pikareskeista ovat varsin sitkeitä ja toistuvat hieman varioituina tamperelaisessa folkloressa, teatterikappaleita myöten. Yhdenkään anekdootin todenperäisyyttä en ole pystynyt varmistamaan (kuinka siihen pystyisikään?), eikä yhtäkään näistä kertomuksista ole syytä toistaa tässä. Pia Andellin pääosin ansiokasta *Mesenaatti*-dokumenttia (2013) varjostaa se, että jotkut haastateltavista tuskin malttavat odottaa, että pääsevät jakamaan ”muistonsa” päihtyneestä taiteilijasta tai kertomaan edelleen monen suun värittämää myyttiä.

Tuoreessa elämäkerrassaan *Hyvä Sara! Sara Hildénin kolme elämää* (2018) Anna Kortelainen antaa osviittaa siitä, millaista alkoholin varjostama perhe-elämä todellisuudessa on. Pelko, ahdistus ja alakulo yhdistyvät alkoholismiin todellisuuteen läheisemmin kuin vitsikkäät ja/tai romantisoivat kertomukset ”boheemielämästä”.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Myös Kortelainen (2018, 288) nostaa esiin ”värikkäät taiteilijatarinat” ja kysyykin, ”huvittaisivatko nämä kertomukset, jos päihteenä olisivat alkoholin sijaan psyykenlääkkeet tai huumeet.”

Mitenkään poikkeuksellinen Sara Hildénin ja Erik Enrothin avioliitto ei tässä suhteessa ollut. “Erikin sukupolven miehistä huomattava osa oli sodan jälkeen alkoholin ongelmakäyttäjiä – jonkin aikaa, ajoittain tai pysyvästi.” Oikeassa Kortelainen lienee ikävä kyllä myös siinä, että “[a]lua alkoholisteille ja heidän puolisoilleen oli tarjolla vähän.”¹⁵¹

Kortelaisen informatiivisessa ja muuten monipuolisessa elämäkerrassa annetaan Sara Hildénin ja Erik Enrothin avioliitosta valitettavan yksipuolinen kuva. Yhtään Enrothin alkoholiongelmaa väheksymättä tuntuu riittämättömältä ratkaisulta omistaa miltei kaikki palstatila taiteilijan juomiselle. Avioliitto Sara Hildénin kanssa oli kuitenkin Erik Enrothin taiteellisen luomistyön kannalta hedelmällisintä aikaa. Lukemattomia tunnettuja ja taiteellisesti korkeatasoisia teoksia syntyi noina vuosina, ja avioliitto varakkaan liikeneisen ja taidemesenaatin kanssa mahdollisesti ajalle täysin poikkeukselliset työskentelyolosuhteet. Tähän viitataan Kortelaisen kirjassa vain ohimennen.

Lisäksi 12 vuoden avioliittoon mahtuu muutakin kuin juomista ja riitelyä. Kirjeenvaihdosta ja molemmat osapuolet tunteneiden ihmisten lausunnoista voi päätellä, että kyseessä kaikesta huolimatta oli rakkausavioliitto. Kortelainen summaa avioitumisen hieman arkisemmin. “Sara ja Erik olivat seurustelleet neljän vuoden ajan, joten heillä oli ensihuumaa realistisempi käsitys toisistaan. Heillä oli paljon yhteistä, ja monet asiat erottivat heitä, niin kuin kahden ihmisen liitossa aina.”¹⁵²

Sara Hildénin taidemuseon ensimmäinen johtaja Timo Vuorikoski tunsi Sara Hildénin henkilökohtaisesti ja haastatteli tätä useaan otteeseen elämäkerrallisia tutkimuksia silmällä pitäen. He keskustelivat muun muassa Saran ja Erikin välisestä kirjeenvaihdosta. “Luin kirjeitä ääneen Sara Hildénille, ja hän kommentoi niitä, selitti lyhyiden viittausten taustoja ja selvensi yksityiskohtia.”¹⁵³ Vuorikosken siteeraamista kirjeistä välittyy molemminpuolinen huolenpito, vaikka “[o]leellinen osa sitä huolenpitoa, jonka Sara Hildén kohdisti Erik Enrothiin, liittyi alkoholinkäyttöön.”¹⁵⁴ Myös Vuorikoski kuvailee Enrothin alkoholinkäyttöön liittyviä anekdootteja ja toteaa Saran ja Erikin “värikkään yhteiselämän” tarjonnan materiaalia “tamperelaisille kulttuuri-kaskuille”. Hän tosin myös korostaa, kuinka “[h]arva kuitenkin lähemmin tunsi sen tragedian syvyyttä, mikä räiskyvän kuoren alla piili ja mikä koskettavalla tavalla heijastui Erik Enrothin kirjeiden tilityksissä [...]”¹⁵⁵

Erik Enrothin kirjeistä Sara Hildénille voi lukea raittiusvakuutteluita, mutta myös hellyydenosoituksia ja huolenpitoa. Erik oli huolissaan Saran terveydentilasta ja tämän kiivaasta työtahdistä. Alkoholi toi paineita avioliitolle, mutta niitä tuskin kevensi menestyvän liikeyrityksen pyörittäminen. Sara Hildén oli voimakastahtoinen,

¹⁵¹ Kortelainen 2018, 265.

¹⁵² Kortelainen 2018, 260.

¹⁵³ Vuorikoski 1994, 5.

¹⁵⁴ Vuorikoski 1994, 42.

¹⁵⁵ Vuorikoski 1994, 42–43.

määrätietoinen ja kaikesta päätellen kiivasluontoinen ihminen, jolle työ oli ”tärkein momentti tässä elämässä”.¹⁵⁶ Anna Kortelaisen elämäkerran avulla voi perehtyä Sara Hildénin kirjeenvaihtoon laajemminkin. Kirjeet eivät anna kuvaa erityisen helposta ihmisestä. Työ oli kaikessa aina etusijalla, ihmissuhteet jäivät toissijaisiksi.

Väitöskirjassani olen ennen kaikkea kiinnostunut Erik Enrothin taiteellisesta diskurssista. Sosiaalinen konteksti ja siihen kytkeytyvät kertomukset kuitenkin vaikuttavat suoraan myös siihen, millaisena henkilön ammatillinen asema näyttäytyy. Tällöin on tarpeen tarkastella, onko olemassa olevan aineiston perusteella hahmottumassa vääristynyt tai värjätynyt kuva taiteilijasta. Erik Enrothin alkoholismia ei ole tarpeen peitellä sen enempää kuin ylikorostaakaan. Enroth oli äärimmäisen ahkera ja tuottelias taiteilija, vaikka ”[k]iivaan työtahdin vastineeksi [hänellä] oli ajoittain taipumus joutua juomakierteeseen”.¹⁵⁷ Taiteellinen diskurssi on hyvä pitää erillään ryyppytarinoista. Avioliitto Sara Hildénin kanssa oli merkittävä Erik Enrothin taiteelliselle luomistyölle. Enroth ei kuitenkaan taiteilijana – tai ihmisenä – määrity suhteessa Sara Hildéniin.

2.2.2 Kubistinen ekspressionisti

Taiteellinen diskurssi toimii tämän alaluvun lähtökohtana. Väitöstutkimukseni myötä on vahvistunut kuva siitä, että Erik Enroth mielletään taidehistoriallisissa kirjoituksissa useimmiten nimenomaan kubistiseksi ekspressionistiksi. Määritelmä saattaa tulla muotoiluksi myös toisenlaisin painotuksin, mutta yleensä nämä molemmat 1900-luvun modernismia hyvin voimakkaasti muokanneet tyyliuunnat tulevat mainituksi. Esimerkiksi *Suomen taiteen historia* (1998) kuvailee Enrothia näin: ”Erik Enroth (1917–75) esiintyi 1940- ja 1950-luvulla suorastaan luonnonvoiman kaltaisena ekspressionistina. [...] Enrothin varhaistuotannolle on tyypillistä teosten iso koko, raju kolorismi – mukana on usein runsaasti mustaa – ja kubistisoiva muotokieli.”¹⁵⁸ Kirsi Kunnas toteaa tamperelaisia taiteilijoita esittelevän antologian kirjoituksessaan vuonna 1961, kuinka ”Enrothin ilmaisua on sanottu ekspressionistiseksi kubismiksi, koska muoto on usein käsitelty kubistisen skemaattisesti ja maalauksen voima on ekspressiivisen päälletunkevaa”.¹⁵⁹

Ars Suomen taide -sarjan (1990) kuudennessa osassa Erik Kruskopf ei mainitse kubismia nimeltä puhuessaan Erik Enrothin taiteesta, mutta saman asian ajavat hänen muut sanavalintansa. Kruskopfin mukaan Enrothin teoksia luonnehtii ”kulmikas,

¹⁵⁶ Vuorikoski 1994, 5. Sara Hildéniä ovat luonnehtineet Timo Vuorikosken ohella useat hänet henkilökohtaisesti tunteneet taiteilijat, kuten Kauko Lehtinen ja Mauno Hartman, sekä Tampuvun myymälässä Sara Hildénin työtoverina työskennellyt, sittemmin oman vaateliikkeen perustanut ja nyttemmin jo edesmennyt Helvi Lehtonen, jota haastattelin 23.3.2012.

¹⁵⁷ Vuorikoski 1994, 42. Huomionarvoinen on alkoholismien yhteydessä usein esiintyvä kohtalon väijäämättömyyttä korostava ”ajopuuteoria”. Juomakierrettä ei koskaan ”aloiteta” tai ”käynnistetä”, vaan siihen ”joudutaan” tai ”ajaudutaan”.

¹⁵⁸ Nummelin 1998, 309.

¹⁵⁹ Kunnas 1961, 150.

vitaallinen ja konstruktivisen luja ekspressionistinen tyyli”.¹⁶⁰ Teoksessa *Suomen taide. Vastakohtien aika* (1985) Juha Ilvas puolestaan painottaa Enrothin ekspressionismia ja toteaa lyhyesti, kuinka “Enrothin fasettimainen muodonkäsittely on johdettavissa Picasson kubismista”.¹⁶¹ Olli Valkonen analysoi artikkelissaan “Modernismin 50-luku” (2000), kuinka “[e]kspressionismin perinnön otti kuitenkin voimallisimmin haltuunsa TK-piirtäjänä toiminut Erik Enroth [...]”, joka “pystyi alistamaan kubistiset tyylikeinonsa barokkimaisen mahtavasti hallituksi kokonaisuudeksi.”¹⁶²

Sara Hildénin taidemuseossa 16.2.–13.4.1980 järjestetyn ensimmäisen laajan Enroth-retrospektiivin luettelon teksteissä painotetaan taiteilijan ekspressionismia. Jo esipuheessa museonjohtaja Timo Vuorikoski luonnehtii Enrothia “alkuvoimaisen mutta samalla hämmästyttävässä määrin älyllisesti kontrolloidun ekspressionismin lipunkantaja[ksi]”. Saman luettelon artikkelissaan “Suosikit. Eräs näkökulma Erik Enrothin ekspressionismiin” Vuorikoski lukee Enrothin Amerikka-kirjeitä ja etsii niistä tukea luonnehdukselleen. Hän vetää synteesin, jonka mukaan Enrothia kiinnosti etenkin “se, miten taideteoksessa aihe ja maalauksellinen muoto olivat yhdistettävissä saumattomaksi, ekspressiiviseksi, mahdollisimman ilmaisuvoimaiseksi kokonaisuudeksi ja miten tämä kokonaisuus vaikutti katsojaan, herätti tunnetiloja ja laukaisi assosiaatioita.”¹⁶³ Tämä jälkimmäinen luonnehdinta avaa jo syvällisemmin niitä pyrintöjä, joita Enrothilla mahdollisesti ilmaisussaan oli. Vuorikoski pyrkii hieman raottamaan sitä karsinaa, johon on kohteensa otsikossa ajanut.

Samaisen näyttelyluettelon johtoartikkelissa “Aiheita ja toteutuksia. Erik Enrothin tuotantoa 1940- ja 1950-luvuilta” Soili Sinisalo esittelee Enrothin taiteen ilmaisumuotoja varsin monipuolisesti. Ajallinen rajausta artikkelissa vain on valittavan suppea, kuten otsikosta käy ilmi. Sinisalo viittaa sekä kubismiin että ekspressionismiin, mutta pitää näköalat avoimena (“hän ei ollut vain yhden kapean tien kulukijoita”).¹⁶⁴ Yhteenvedossään Sinisalo toteaa: “Viisikymmenluvun suomalaisen taiteen melko rauhallisesta, kubismin ja klassismin hallitsemasta yleiskuvasta Erik Enrothin voimallinen ekspressionismi erottuu selvästi.”¹⁶⁵ Aiemmasta ansiokkaasta erittelystään huolimatta Sinisalokin siis on sitä mieltä, että Enrothin taiteellinen ilmaisu on, ainakin tarvittaessa, kiteytettävissä yhdellä ismillä. Tämä kiteytys tekee vääryyttä monille Sinisalon oivalluksista, joihin palataan kolmannen luvun käsittelyosiossa.

Vuonna 2012 järjestetyn retrospektiivin julkaisussa *Erik Enroth. Sara Hildénin säätiön kokoelma* ollaan pitkälti samoilla linjoilla kuin 32 vuotta aiemminkin. Näyttelyluettelon esipuheessa museonjohtaja Riitta Valorinta muistuttaa, kuinka “Enrothin

¹⁶⁰ Kruskopf 1990, 98.

¹⁶¹ Ilvas 1985, 206. Osansa Erik Enrothin “fasettimaisessa muodonkäsittelyssä” oli varmasti myös André Lhoten akatemialla, mutta tästä lisää luvussa 3.

¹⁶² Valkonen 2000, 9–11.

¹⁶³ Vuorikoski 1980, 11.

¹⁶⁴ Sinisalo 1980, 8.

¹⁶⁵ Sinisalo 1980, 9.

taiteesta kirjoittaneet ovat eri painotuksin sivunneet hänen suhdettaan ekspressionismiin, suuntaukseen, jossa taiteilija ilmaisee sisäisen tunnetilansa ja näkemyksensä.”¹⁶⁶ Sara Hildénin säätiön Enroth-kokoelmaa laajalti ja monipuolisesti esittelevän johdantoartikkelinsa Ulla Vihanta on otsikoinut “Erik Enroth – yksinäinen ekspressionisti”. Monet tyyliuunnat vilahtelevat Vihannan tekstissä, ja ekspressionismi esiintyy kubismin läheisyydessä flirttailevaan sävyyn useamman kerran ennen lopullista yhtymistä. Vihanta puhuu musikaalisuudesta, “jonka voi aistia monissa Enrothin kubistis-ekspressionistisissa maalauksissa.”¹⁶⁷ 25 vuotta aiemmin Vihanta summasi tyyliluettelot tyhjentävämmin todetessaan, että “Enrothin taide ei avaudu pelkästään siten, että perehdytään näiden ismien [kubismi, surrealismi, ekspressionismi] sisäiseen logiikkaan. Picasson tavoin Enroth oli individualisti, joka poimi vaikutteista ne, jotka resonoivat hänen omiin sisäisiin maailmoihinsa.”¹⁶⁸

Otso Kantokorven ote käsitellyn problematiikkaan artikkelissa “‘Työni täytyy olla kuin puristettu nyrkki’. Erik Enrothin 1940–50-lukujen tuotannon yhteiskunnallisuudesta ja ihmiskuvasta” on avoin ja utelias, mutta hänkin tiedostaa lähtökohdan: “Useimmiten ekspressionistiseksi kubistiksi tai kubistiseksi ekspressionistiksi luokitellun Enrothin sijoittaminen taiteemme tylikartalle ja sen historialliselle janalle onkin ollut hieman hankalaa.”¹⁶⁹ Muotoilullaan Kantokorpi tulee – tietoisesti tai tahattomasti – viitanneeksi myös periodijaon ja jaksollisuuden problematiikkaan. Myös itse olen ollut vielä vuosikymmenen alkupuolella kyseenalaisen paradigman pauloissa kirjoittaessani Enrothin maalaustaiteesta “kubismia ja ekspressionismia yhdistäneenä”, vaikka kubismin kulmikkuudella pyrin laajentamaan perspektiiviä myös suhteessa Enrothin lyriikkaan.¹⁷⁰

Lehtien taidekritiikeissä Enrothin tyyliä on luonnollisesti myös luonnehdittu mitä kirjavimmin sanankääntein. Ekspressionismi ja kubismi toistuvat myös lehtikirjoittelussa, joskus jopa vielä tarkemmin nyansoiden, kuten Olli Valkosen kirjoituksessa *Suomen Sosiaalidemokraatissa* 3.12.1956. “Uuskubistinen linjamme on jo aika monitahoinen. Erik Enrothilla se esiintyy rajun primitiivisen voiman säätelijänä (värillisestikin vähän Picasson neekerikubismin tapaan), intensiivisemmin tehtaan tehokkaissa rytmeissä.” Viimeistään 1960-luvulle tultaessa kubismi ja ekspressionismi alkavat esiintyä myös yhdessä lehtien artikkeleissa. Vuoden 1960 artikkelissaan *Taidelehdessä* Kirsi Kunnas toteaa Enrothista: “Ekspressionistinen kubismi on hänen kielensä [...]”¹⁷¹ *Keskisuomalainen* uutisoi 13.3.1961 USA-stipendiaattien näyttelystä Galerie Hörhammerilla ja tiesi Erik Enrothin maalauksen *Manhattan* (1959) olevan “puoleksi kubistinen, puoleksi ekspressionistinen”.

¹⁶⁶ Valorinta 2012, 8.

¹⁶⁷ Vihanta 2012, 32.

¹⁶⁸ Vihanta 1987, 38.

¹⁶⁹ Kantokorpi 2012, 43.

¹⁷⁰ Moisio 2012, 61.

¹⁷¹ Kirsi Kunnas, “Erik Enroth”. *Taide* 2/1960, 109.

Määritelmä on kestänyt tälle vuosikymmenelle saakka. Vuoden 2012 retrospektiivin yhteydessä Enrothia luonnehtivat kubistiseksi ekspressionistiksi (tai ekspressionistiksi kubistiksi) ainakin Katri Kovasiipi (joka tosin puhuu “kubistisista ja ekspressionistisista pohjavireistä” *Aamulehdessä* 10.2.2012), Pekka Helin (*Hämeen Sanomat* 29.2.2012), Jari Niemelä (*Tamperelainen*, 10.3.2012) sekä Juha Drufva, joka kylläkin virkistävästi kutsuu Enrothia myös “suomalaisen sosialistisen realismin edustajaksi” (*Kansan Uutiset Viikkolehti*, 9.3.2012). Määritelmässään Drufva on kuitenkin tainnut panna enemmän painoarvoa lehensä lukijakunnalle kuin taidehistorialliselle evidenssille.

Uuvuttava ismien toistelu tähtää sen seikan tiedostamiseen, kuinka tärkeää taiteilijan ilmaisun lokeroiminen on ollut – ja on oikeastaan yhä vieläkin – taidehistoriallisessa diskurssissa. Sopivilla ismeillä voi saavuttaa “koherentin näkemyksen” taiteilijan tuotannosta. Toisaalta tautologiaan vaikuttaa myös sosiaalisen kontekstin valta-asema. Jos taideinstituutiossa asemansa vakiinnuttanut taidekriitikko tai taidehistorioitsija luonnehtii taiteilijaa tai tämän tuotantoa tietyllä tavalla, tuo se muille paineita seurata vanavedessä. Aina on toki mahdollista myös tarpoa vastavirtaan ja olla kriittinen vakiintuneita näkemyksiä kohtaan, mutta päätellen tähänastisessa tutkimustyössä kohtaamastani aineistosta on paljon yleisempää toistaa vallitsevia käsityksiä kuin haastaa niitä. Jos kubismin ja ekspressionismin ympärille keskittyneen taidehistoriallisen diskurssin mieltää “implisiittiseksi makrokehykseksi, jolla järjestetään ja jäsennetään, tuotetaan tietynlaista ymmärrystä maailmasta” (Samuli Björnisen muotoilu “suuresta kertomuksesta”), niin siitä voi olla vaikea irtautua. Kuten Hanna Meretoja muistuttaa, olemme aina “kietoutuneina narratiivien pauloihin”, ja nämä kulttuurin välittämät kertomukset voivat olla myös alistavia.¹⁷²

Tämä johtaa väistämättä yksipuoliseen kuvaan taiteilijan tuotannosta. Erik Enroth oli taiteilijana paljon monipuolisempi, kuin mitä määritelmä kubistinen ekspressionisti antaa ymmärtää. Voidaan lisäksi kysyä, kuinka hyvin nämä käsitteet kuvaavat Enrothin taiteellista diskurssia – sitä, mitä hän pyrki taiteellaan ilmaisemaan. Kubistinen ja ekspressionistinen ovat adjektiiveja, jotka useimmiten liittyvät ennen kaikkea taideteoksen ulkoisiin tunnusmerkkeihin, *tyyliin*. Yksi tämän tutkimuksen keskeisiä tavoitteita on pohtia todellisuudenkuvauksen merkitystä Erik Enrothin taiteessa. Näin ollen *metodi*, taiteellinen menetelmä, muodostuu tyyliä keskeisemmäksi käsitteeksi, kuten johdannossa vihjasin.

Viime vuosikymmeninä on keskusteltu paljon myös siitä, tulisiko määritelmästä “tyylisuunta” luopua kokonaan. Taideteosten ryhmittäminen ulkoisten tunnusmerkien perusteella auttaa hajanaisen tekstijoukon järjestämisessä käsiteltävään ja käsiteltävään muotoon ja tuo jaksollisuutta ja kronologiaa – koherenssia – muuten kaoottiseen kokonaisuuteen. Se myös väistämättä johtaa yleistyksiin ja yksinkertaistuksiin

¹⁷² Meretoja 2018, 2. Kulttuurin välittämät kertomukset voivat olla alistavia, voimauttavia tai sekä että.

ja tuo pikemminkin semanttista sekavuutta aineistoon, jota alun perin oli tarkoitus pyrkiä paremmin ymmärtämään.

Pohditaanpa alaluvun päätteeksi – kyllästymisenkin uhalla – vielä kertaalleen käsiteparia kubistinen ekspressionisti ja erityisesti sen temporaalista ulottuvuutta. Eurooppalaisittain tarkasteltuna sekä kubismin että ekspressionismin huippukausi ajoittuu 1910-luvulle, liukuen toki tulkinnasta ja alueesta riippuen hieman suuntaan jos toiseenkin. Suomessa modernistisia kokeiluja tehtiin ennakkoluulottomien taiteilijoiden toimesta jo paljon ennen toista maailmansotaa, mutta vasta sodan jälkeen voi nähdä modernismin lyöneen toden teolla läpi.¹⁷³ Kubismin ja ekspressionismin kaltaiset tyyllittelyt alkoivat hiljalleen jäädä nonfiguratiivisen taiteen ja uusien ilmaisumuotojen jalkoihin.

Jos kerää kaiken tarmonsä ja hyvän tahtonsa ja pyrkii rekonstruoimaan sen, mitä aiemmin käsitellyt kirjoittajat ovat tarkoittaneet puhuessaan kubistisesta ekspressionismista – tai oikeammin sen visuaalisesta ilmiöstä – ja pyrkii yhdistämään tämän Enrothin laajaan tuotantoon pohtimatta mitään realistista metodologiaa tai muutaakaan ristiriitaista, saa tulokseksi joukon maalauksia noin vuosilta 1948–59. (On lisäksi syytä muistaa, että näillekin vuosille mahtuu valtava määrä teoksia, joiden analyysiin ekspressionismi istuu kehnokosti eikä kubismi lainkaan.) Tässä vaiheessa palaa mieleen sekin, että monet Enrothin taidetta käsitelleet ovatkin rajanneet käsittelyn nimenomaan 1940- ja 1950-luvuille, tai Sara Hildénin säätien kokoelmaan (joka on käytännössä sama asia). Erik Enroth oli kuitenkin aktiivinen ja tuottelias kuolemaansa asti, joten viitisentoista vuotta taiteilijan urasta on jäänyt oikeastaan kaiken käsittelyn ulkopuolelle (lukuun ottamatta aikalaistaidekritiikkiä ja yksittäisiä lyhyitä mainintoja, kuten Timo Huuskon yhden tai kahden virkkeen teosanalyysit Tampereen taidemuseon näyttelyluettelossa *Purnu-ryhmä*, 2010). Voikin oikeutetusti kysyä, kuinka varteenotettava määritelmä ”kubistinen ekspressionisti” on, kun tarkastelee Erik Enrothin koko taiteellista tuotantoa 1940-luvun alusta vuoteen 1975? Tutkimukseni myötä pyrin hahmottelemaan vastausta tähän kysymykseen.

2.2.3 Tampereen voimamies

Kolmas sitkeä määritelmä, joka Erik Enrothiin tavataan yhdistää, liittyy maantieteelliseen orientoitumiseen sekä sisältää luonnehdinnan oletetusta karaktääristä. On jokseenkin erikoista, että Helsingissä syntynyt suomenruotsalainen taiteilija yhdistyy niin voimakkaasti nimenomaan Tampereen kaupunkiin ottaen huomioon, että Enroth

¹⁷³ Tähän viittaa myös Olli Valkonen (2000, 8) artikkelissaan ”Modernismin 50-luku”: “[...] sotien välinen 20- ja 30-lukujen taide on myöhemmin usein tulkittu välivaiheeksi, jonka jälkeen vasta 1950-luvulla päästiin todella jatkamaan modernismin 1910-luvulla luomien monitahoisten virikkeiden pohjalta.” Valkonen tosin muistaa, että ”modernismin nonfiguratiivisista linjauksista” oli jo 1930-luvulla nähty ”muutama suomalainen esimerkki”. Nimeltä hän mainitsee Birger Carlstedtin (Valkonen 2000, 9).

vietti Tampereella vain noin viidesosan elämästään. Lisäksi on paljon viitteitä siitä, että Erik Enroth ei ollut luonteeltaan mitenkään yksiselitteisen ”macho”, vaikka näin on yleensä haluttu ymmärtää. Tässä aluvuossa on tarkoitus dekonstruoida myytin molemmat puoliskot ja nyansoida kuvaa taiteilijasta.

Erik Enroth tutustui Sara Hildéniin tiettävästi juhannuksena 1945.¹⁷⁴ Sara Hildén järjesti asuintalonsa vinttikomerosta työskentelytilan Enrothille, joten elokuussa 1945 taiteilija kävi Helsingistä käsin Tampereella maalaamassa.¹⁷⁵ Seuraavina vuosina Enroth opiskeli Tukholmassa ja Pariisissa, matkusteli (milloin merimiehen, milloin taidemaalarin roolissa), asui ja työskenteli Helsingissä sekä vieraili Tampereella.¹⁷⁶ Toukokuussa 1949 Erik Enroth muutti Tampereelle. Hän avioitui Sara Hildénin kanssa 7. elokuuta.¹⁷⁷ Vasta tästä alkaen, puolta vuotta vaille 32-vuotiaasta, Enroth voidaan mieltää ”tamperelaiseksi”, mikäli asuinkunnalla on mitään tekemistä määrittelyn kanssa.



Kuva 1. *Kevät puistossa*, 1947, öljyväri pahville, 67 x 90,5 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

Miksi siis Erik Enrothia kutsuttiin nimenomaan *Tampereen* voimamieheksi? Yksi merkittävä syy on varmasti se, että hän alkoi maalata Tampere-aiheita jo paljon ennen muuttoaan paikkakunnalle. Hämeenpuiston varrella sijainneen työskentelytilan liepeiltä ovat *Katukuva* (1945) sekä *Kevät puistossa* (1947; Kuva 1).¹⁷⁸ *Hiekkaranta Pyy-nikillä* on vuodelta 1946 ja Sara Hildénille omistettu, Ratinan suvannon rannalle sijoittuva *Rantataloja* vuodelta

1947.¹⁷⁹ Keskustorilla, silloisen kirjaston ja Tampereen Teatterin kupeessa sijaitseva *Vanha kirkko* ja Tammerkoskesta virtansa saava *Voimalaitos* ovat molemmat vuodelta

¹⁷⁴ Vuorikoski 1991, 11–14. Ks. myös Kortelainen 2018, 232–233.

¹⁷⁵ Vuorikoski 1991, 14.

¹⁷⁶ Enrothin vaiheista näinä vuosina yksityiskohtaisemmin aluvuossa 2.3.

¹⁷⁷ Itse asiassa Saara kirjoitti nimensä vielä tuolloin kahdella a:lla. Sukunimeksi tuli avioliiton myötä Hildén-Enroth (Kortelainen 2018, 252). Marjatta Saaren kirjoittamissa Erik Enrothin elämäkertatiedoissa muuttopäiväksi on merkitty 17.6. (Saari 2012, 179).

¹⁷⁸ Timo Vuorikosken (1991, 40) mukaan *Katukuvan* paikantaminen perustuu Sara Hildénin suulliseen tiedonantoon. *Kevät puistossa* -teoksessa puolestaan näkyy (vasemman puolen taloista lähimpänä horisonttia) Hämeenpuisto 35, jonka vinttiloissa Enroth maalasi (Vuorikoski 1991, 52).

¹⁷⁹ Vuorikoski 1991, 70. Teoksen takana on teksti ”Till min käraste vän fröken Sara Hildén från Erik Enroth 16.11.1947”.

1947, luonnokset Tampellan työmiehistä (*Työmies Tampellasta I* ja *Työmies Tampellasta II*) puolestaan vuodelta 1948. Näihin luonnoksiin perustuu öljyvärimaalaus *Lämmittäjät* (1948). Monet Enrothiin niin vahvasti yhdistetyt tehdastyöläisten kuvaukset ovat nimenomaan Tampereen tehtaiden inspiroimia.

Erik Enroth jatkoi Tampereen kuvaamista niin pitkään kuin siellä asui, ja julkistakin taidetta on Enrothilta yhä nähtävissä esimerkiksi Tampereen yliopiston (toimeksiannon aikaan vielä Tampereen Yhteiskunnallinen Korkeakoulu) seinällä (*Tie*, 1962).¹⁸⁰ Vuodesta 1962 alkaen Enroth kuitenkin asui taas pääkaupunkiseudulla, eikä Tampere esiintynyt enää aiheena hänen maalauksissaan. Lisäksi varhaisesta tuotannosta löytyy niin *Rantakuva Helsingistä* (1943–46) kuin *Peltomaisema Hämeenkyröstä* (1946). Helsingin maisemia kuvaavat myös *Ratapiha* (1947), *Kaupunkikuva* (1947) ja *Taloja* (1947–48). Vaikka Tampere-yhteys on Erik Enrothin tuotannossa kiistaton, koskee se vain osaa hänen tuotannostaan. Siksi on hieman harhaanjohtavaa, että esimerkiksi yhden kappaleen mittaisessa tiivistyksessä nimenomaan Tampere nostetaan keskiöön, kuten Rolf Nummelin tekee *Suomen taiteen historiassa* (1998). ”Varsin usein hän otti aiheensa Tampereen, pitkäaikaisen kotikaupunkinsa teollisuuskohteista.”¹⁸¹ Samalla vahvistuu kuva Enrothista teollisten, ”miehisten” aiheiden kuvaajana.

Tämäkin on vain osa totuutta, kuten Otso Kantokorpi osuvasti oivalsi. ”Erik Enroth oli epäilemättä työläiskuvaaja ja sellaisena myöhemmin tunnettu, mutta oli hän yhtä lailla myös kukkamaalari.”¹⁸² Itse asiassa koko Enrothin tuotannosta huomattava osa on nimenomaan ”kukkamaalauksia”. Maisema on toinen Enrothin suosima lajityyppi, eikä sitäkään oikein erityisen miehisenä osaa nähdä.

On myös kiinnostavaa tarkastella Olli Valkosen lyhyessä Enroth-esittelyssään käyttämiä sanavalintoja. Enroth otti ”*voimallisimmin* haltuunsa ekspressionismin perinnön”, hänet mainitaan nimenomaan ”TK-piirtäjänä”, joka ”Tampereella keskittyi mm. työläis- ja urheiluaiheisiin”, ja vielä korostetaan, kuinka ”[h]änen *vitaliteettinsa räjähtävä purkaus* ylitti 1950–53 maalatussa *sotaisan aggressiivisessa* rauhan apoteoosissa *Uusi ihminen* kaikki ennen koetut maalaustaiteen ‘desibelit’”.¹⁸³ Valkosen näkökulma on nimenomaan 1950-luvussa, joten sikäli tamperelaisuuden (Enroth asui matkojaan lukuun ottamatta koko 1950-luvun Tampereella) sekä ekspressionismin ja kubismin korostamisen ymmärtää, mutta jälleen kuva taiteilijasta jää varsin yksipuoliseksi. Vaikutelmaa korostaa se, että lyyristen asetelma- ja maisema-

¹⁸⁰ Rajatummalle yleisölle puolestaan näytettyvät *Kalevan kansakoulun seinämaalaus* (1950, nykyään Kissanmaan koulun tiloissa), Nekalan päiväkotiiin sijoitetut luonnokset *Tanssi* ja *Nuoruus* (molemmat 1950) sekä kaupunginkansliaan ja Tampereen Suomalaisen Klubin juhlasaliin sijoitetut maalaukset.

¹⁸¹ Nummelin 1998, 309.

¹⁸² Kantokorpi 2012, 43.

¹⁸³ Valkonen 2000, 9–11. Kursivoinnit TM, lukuun ottamatta teosnimeä.

maalausten sijaan esiin nostetaan taas ”työläis- ja urheiluaiheet” sekä ”vitaliteetin räjähtävät purkaukset”.

Kyllähän Enroth tamperelaisia urheiluaiheita maalasi, kuten esimerkiksi Tapparan edeltäjän TBK:n ja Ilveksen välistä jääkiekkomittelöä kuvaavan ajoittamattoman öljyvärimaalauksen *Jääkiekko*.¹⁸⁴ Tampereelle varmuudella paikantuvia urheiluaiheita ei kuitenkaan Enrothin tuotannossa liiemmästi ole, kuten ei itse asiassa urheiluaiheita ylipäätään. Jääkiekkotutkielmia Erik Enrothin *oeuvresta* löytyy jokunen, edellä mainitun lisäksi esimerkiksi *Jääkiekon pelaaja* (1950–51; Kuva 31) sekä muutama myöhäistuotantoon kuuluva, kuten teokset *Fight* (1971) ja *Gul målvakt* (1973).¹⁸⁵ Jääpalloa taiteilija kuvasi teoksessaan *Jääpallo-ottelu* (1950). Yleisurheilua Enroth kuvasi tietääkseni vain kertaalleen, melko tunnetussa maalauksessaan *Kenttäurheilua* (1947), jolla taiteilija osallistui Helsingin Suurkisojen yhteydessä kesällä 1947 järjestettyyn maalauskilpailuun sekä myöhemmin samana syksynä Nuorten näyttelyyn.¹⁸⁶ Lisäksi Enrothin tuotannossa on joitain yksittäisiä urheiluaiheita, kuten *Kilpapyöräilijä* (1948–51), *Painija* (1950), *Uimarit* (1955) sekä moottoriurheilun maailmaan sijoittuvat *A Hell Driver* (1970–71) ja *Before the Start* (1973).¹⁸⁷ Urheiluaiheisia teoksia Erik Enrothin satoja maalauksia käsittävässä tuotannossa on siis – laskentatavasta hieman riippuen ja virhemarginaali mielessä pitäen – korkeintaan parisen kymmentä. Toki monissa jälleenrakennusajan julkisen taiteen teoksissa ja sellaisten kilpailuluonnoksissa viitattiin tervehenkisen reippailun yhteiskunnalliseen merkittävyyteen ja kuvattiin uintia, pallopelejä tai nyrkkeilyä, kuten Enrothin Svenska lyceumiin toteuttamassa maalauksessa *Jousimies* (1949–50; nykyisin Lönkan/Tölö gymnasiumissa).

Suomen julkista maalaustaidetta tutkinut Johanna Ruohonen nostaa Enrothin teoksen esiin väitöstutkimuksessaan *Imagining a New Society. Public Painting as Politics in Postwar Finland* (2013). Ruohosen mukaan sodan jälkeisten vuosien varsinaisen jälleenrakennuskauden julkisen taiteen teokset kuvasivat yllättävän vähän itse jälleenrakennusta. Niissä esiintyy paljon esimerkiksi vapaa-ajanvieton kuvauksia,

¹⁸⁴ Olisi suuri kiusaus ajoittaa *Jääkiekko* vuosille ennen Lhoten akatemiaa, toisin sanoen ennen vuotta 1949. Kaikki akatemian jälkeiset maalaukset 1940-luvun lopulta ja 1950-luvultaan eivät kuitenkaan edusta ”fasettimaalausta”, joten vedenpitäviä argumentteja ajoitukselle ei ole esittää. Maalaus muistuttaa tyyliltään monia vuosien 1945–48 maalauksia, kuten *Jumalan vihreät laitumet* (1945), *Vanha kirkko* (1947) tai *Kulkue* (1948), jolloin ”kubistisoivat” vaikutteet eivät vielä olleet niin yleisiä.

¹⁸⁵ Jääkiekko oli kaikesta päätellen Erik Enrothille hyvin läheinen laji. Taiteilijan toisen vaimon Sinikka Enrothin mukaan Erik kävi jääkiekko-otteluissa melko ahkerasti ja suhtautui lajiin suurella tunteella. “[J]os Erikin suosima joukkue oli häviämässä selvästi, niin Erik lähti ottelusta kesken pois ja tuli tuohuneena kotiin ja heitti nitrot kielensä alle, koska suuttumuksesta hänen sydäntä alkoi kouristaa. Infarkteistaan huolimatta hän ei malttanut olla menemättä katsomaan uudestaan otteluita.” Sinikka Enrothin muistiinpanoista käy lisäksi ilmi, että Erik ei halunnut ottaa poikaansa Nappea (Carl-Erik Enroth) mukaan jääkiekkopeleihin, koska tämä olisi ”kysymyksillään häirinnyt ottelun seuraamista”.

¹⁸⁶ Vuorikoski 1991, 30. Teos ei yltänyt kilpailussa palkintosijoille.

¹⁸⁷ Lisäksi Enrothin tuotannosta löytyy *corrida*-, eli härkätaisteluaiheita, mutta on kyseenalaista voiko tuota eläinräkkäystä ja hengenvaarallista koketeerausta yhdistävää esitystä kutsua ”urheiluksi”.

jotka eivät olleet niin tavanomaisia enää 1950-luvulla. 1940-luvun lopulla haluttiin ottaa etäisyyttä sotaan, kun taas seuraavalla vuosikymmenellä kuvattiin enemmän ja konkreettisemmin varsinaista yhteiskunnan uudelleen rakentamista.¹⁸⁸ Enrothin maalaus *Jousimies* opiskelu ja itsensä kehittäminen ovat etusijalla opettajan ja opiskelijoiden sijoittuessa teoksen keskiöön. Rakennusinsinöörit ja telakka teoksen vasemmassa laidassa viittaavat yhteiskunnalliseen kehitykseen, miksei jälleenrakennukseenkin, kun taas teoksen oikea puolisko kuvaa urheilevaa ja liukumäessä huvittelevaa nuorisoa. Helsinkiläiseen opinahjoon sijoitetussa teoksessa myös horisonttiin avautuva, eri värisistä suorakaiteista koostuva merimaisema on keskeinen elementti.¹⁸⁹

Erik Enrothia voisikin paremmin perustein kutsua esimerkiksi ”helsinkiläiseksi maisemamaalariksi”, mikäli pelkkää genreen luettavien teosten lukumäärää tai kaupungissa vietettyä aikaa tarkastelee. Kenties Tampereessa kiehtoo jokin muu kuin pelkkä ”faktoihin” tai ”todistusaineistoon” perustuva argumentointi. On totta, että Enroth vietti Tampereella kiihkeimmän luomiskautensa ja että hänen – ainakin tähänastisen tutkimuksen pohjalta – suurimmat taiteelliset voittonsa ja suopein kritiikkinsä ovat tuolta kaudelta. Tämä ei kuitenkaan selitä kaikkea, sillä ei ”tamperelaisuudella” liene varsinaisesti mitään tekemistä edellisten kanssa. Voisiko olla niin, että maamme jo tuolloin (samoin kuin yhä vieläkin) pääkaupunkikeskeinen taidemaailma näki jonkinlaista ”eksotiikkaa” (suoranaista orientalismia?) siinä, että Tampereelta – tuosta periferisestä tehdaskaupungista – tuli varteenotettava kuvataiteilija? Tampere oli maineikas kirjailijakaupunki, mutta sikäläinen kuvataidekenttä ei ollut varsinaisesti niitänyt kansallista sen enempää kuin kansainvälistäkään mainetta. Tamperelaista taideyleisöä katsottiin jopa aiheelliseksi varoittaa Erik Enrothin (vielä tuolloin siis helsinkiläinen taiteilija) ensimmäisen yksityisnäyttelyn saapuessa Helsingistä, Galerie Hörhammerilta, Tampereen Kirjastotaloon (11.–19.12.1948). Olavi Veistjäjä epäili modernistisen näyttelyn hämmentävän katsojia, ”sillä Tamperehan on jäänyt vaille kosketuskohtia nykyaikaisen eurooppalaisen maalaustaiteen uusiin virtauksiin, joita Enroth edustaa.”¹⁹⁰

Alkaessaan saada positiivisia arvioita valtakunnanlaajuisesti Erik Enroth oli jo tamperelaistunut, joten sikäli on ymmärrettävä tämä paikkakunnan korostaminen. Sillä on haluttu houkutella lukijoita samalla tavalla kuin nykyään peukaloidaan otsikoita klikkauksia keräämään. Totuus on toissijainen ”hyvän tarinan” rinnalla. Yksityiskohtia painotetaan harkitulla tavalla, jolloin mielikuvat pohjautuvat kertomuksellistamiseen tai tarinallistamiseen pikemmin kuin faktapohjaiseen argumentointiin.

¹⁸⁸ Ruohonen 2013, 118.

¹⁸⁹ Teoksen keskelle sijoitetut juhlat kaari-ikkunat palauttavat mieleen vastaavat arkkitehtoniset sommitelmat Ole Kandelinin maalauksesta *Tunne ja ajatus* (1943). Molempien taustalla vaikuttavat tietysti metafyyssisen maalauksen vaikutteet, mutta Enrothin ja Kandelinin välillä on voinut olla suorempaakin impressioiden vaihtoa. Hannele Savelainen mainitsee Kandelin-tutkimuksessaan, että taiteilijat tunsivat toisensa hyvin. ”Kandelinin ja Vuokko Haapalaisen ystäväpiiriin kuuluivat mm. Tove Jansson, Birger Carlstedt, Sam Vanni ja Erik Enroth.” Savelainen 2008, 19.

¹⁹⁰ *Aamulehti* 12.12.1948. Siteerattu yhteydessä Saari 2012, 176.

“Huomiomme kohteeksi valitaan hyvin sattumanvaraisia asioita,” kuten Maria Mäkelä muotoili. Enroth itse koki tilanteensa ristiriitaisena: “Tampereella minua ei pidetä oikein tamperelaisena eikä Helsingissä helsinkiläisenä. Pitäisi kuulua johonkin kuppi-kuntaan.”¹⁹¹

Voima ja vahvuus alkavat esiintyä lehtikritiikeissä viimeistään 1950-luvulle tultaessa. “Suomen taiteeseen on vihdoin tulossa se ‘vahva mies’, jota se on jo vuosikymmeniä kaivannut”, kuten *Hämeen yhteistyön* kirjoitti 16.12.1950. Voimamiespuheet kiihtyivät 1960-luvun lähestyessä. *Kansan Uutiset* pani merkille 8.11.1959, kuinka “[n]äyttelyn voimamies on epäilemättä Erik Enroth [...]”. Samaisen Taideakatemian kolmivuotisnäyttelyn yhteydessä *Nya Pressen* (7.11.1959) runoilee Enrothin “epäilemättä” (“otvivelaktigt”) olevan “[e]xpons starkaste stöttepelare”, eli “näyttelyn vahvin tukipilari”. Olavi Veistäjä kirjoitti Tampereen Taiteilijaseuran 40-vuotisjuhlanäyttelyn yhteydessä *Aamulehdessä* 16.10.1960, kuinka “[t]ämä voimamies [EE] hallitsee jälleen tätäkin näyttelyä, hallitsee suvereenisesti”. *Kansan Lehti* puolestaan otsikoi 26.4.1964 lyhyesti ja ytimekkäästi: “Voimamies Enroth”. Lisäksi nimimerkki “V.P.” luonnehtii Husan taidesalongissa esillä ollutta taiteilijaa “extamperelaiseksi”.

Entä oliko Erik Enroth sitten sellainen voimamies, jollaiseksi häntä on kuvailtu? Isättömällä ja koulukiusatulla, vaikean ja köyhän lapsuuden ja nuoruuden viettäneellä Erikillä on varmasti ollut tarvetta itsekorostukseen ja ennen kaikkea itsesuojeluun. Monet ovatkin kiinnittäneet huomiota siihen, että “machoilu” oli pikemminkin “Rauta-Erikin” ulkokuorta, jonka oli tarkoitus suojata herkempää sielua.¹⁹² Runojen kirjoittamista tai värisävyistä haltioitumista (“yksi punainen, se on että sydän vapisee”)¹⁹³ ei ole tyypillisimmin nähty “miehisenä” tai “miehekkäänä” toimintana. Jos Enroth kuvasikin kivenporausta ja härkätäistelua, teurasruhoja ja tehdastyöläisiä, oli se hänelle pelkkää ympäröivän todellisuuden herkkää havainnointia. Alkoholin korostama rehvakas esiintyminen taas toimi yksityisen minän suojeluna, panssarina, jota varmasti tarvittiin menestyneen taiteilijan ympärillä pyörineiden siipeilijöiden ja kaljaporukoiden keskuudessa. Värikäs esiintyminen oli myös osa sitä taiteilijakuva, roolia, jonka Erik Enroth oli omaksunut.¹⁹⁴ Kyseessä oli – Judith Butlerilta periytyviä käsitteitä lainatakseni – eräänlainen *performanssi*, tietoisesti tuotettu esitys, jolla on yritetty vaikuttaa ympäristöön. Lehdistön myötä mielikuvaa taiteilijasta on lisäksi

¹⁹¹ “Boheemi”. *Tamperelainen* n:o 19. –10.1.1958.

¹⁹² Ks. esim. Vihanta 2012, 21. Myös Dan Sundell korosti Erikin luontaista herkkyyttä keskustellessamme Helsingissä 14.3.2012. Taiteilijatoveri Olavi Valavuori (1986, 152) puolestaan muistelee: “Erik oli luonteeltaan hyvin kiltti ja hyvántahtoinen ihminen, aina valmis auttamaan tovereitaan – vaikka mielellään esitti hyvinkin ronskin ja kovan kaverin roolia, johon liittyivät häränkallomaalaukset ja ‘merimies Erikin’ kovat otteet.”

¹⁹³ Erik Enroth radiohaastattelussa 27.8.1968. YLE, toimittaja Jouko Rissa. Siteerattu lähteessä Valorinta 2012, 8.

¹⁹⁴ Tätä värikästä pukeutumista ja esiintymistä, kirjaimellisesti ja kuvainnollisesti, korosti taiteilijan tuntenut taidekriitikko Dan Sundell. Suullinen tiedonanto 14.3.2012.

muokattu *performatiivein* ja *performatiivisuuden* avustuksella.¹⁹⁵ Erik Enrothin hauraasta puolesta on niin paljon evidenssiä, että on vaikea allekirjoittaa Otso Kantokorven muotoilua ”Enroth oli epäilemättä herooinen miesten mies.”¹⁹⁶

Mitä tällainen muotoilu ylipäänsä tarkoittaa? Mihin sillä viitataan? Onko herooinen miesten mies sellainen, joka tykkää härkätaistelusta ja jääkiekosta, joka on osallistunut sotaan ja syö mielellään lihaa, joka on innostunut teknisistä vempeleistä ja perso viinalle? Vai sellainen, joka kirjoittaa runoja ja reflektoi ympäristöään akvarellein, joka on herkkä ja näyttää avoimesti tunteensa, joka pukeutuu näyttävästi ja itsevarmasti mutta ei toisaalta häpeile paljastaa perimmäistä epävarmuuttaan (”Välillä mä oon kuin lude seinänraossa.”¹⁹⁷)? Erik Enroth oli kaikkea tätä, joten on mielestäni aika luopua yleistyksistä kuten ”macho”, ”voimamies” (*kraftkarl*) tai ”miesten mies”, ja luonnehtia taiteilijaa monipuolisemmin, jotta kokonaisuus monine nyansseineen, ”sirpale monine särmineen” (Enrothin runoa siteeratakseni), tulisi päivänvaloon. Olavi Veistäjä yritti, kenties tosin tahattomasti, tällaista synteisiä jo 1958: ”Tässä kukka-asetelmassa [*Calloja*, 1958; Kuva 2] on jotakin lopullista, selkeää ja viimeisteltyä. Valkoinen, harmaan sävyt ja vihreä yhtyvät hienosti ja eheästi, koko maalauksessa on voimakasta, korutonta, miehekästä runollisuutta, suvereenia osaamista ja ilmaisua.”¹⁹⁸



Kuva 2. *Calloja*, 1958, öljyväri kovalevyllä, 122 x 90,5 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

¹⁹⁵ Rossi 2017, 90–91. Leena-Maija Rossi avaa ”Butlerin ajatuksia soveltavien hankkeiden” terminologiaa. “[S]iinä missä *performatiivi* on lausuma, joka konvention voimasta pystyy tuottamaan lausumansa asian, merkitsee *performatiivisuus* jatkuvaa diskursiivista (tai myös ruumiillista), toistoon tai siteeraamiseen perustuvaa tuotantoa, joka ei oleta itseään edeltävää subjektia – itse asiassa diskurssit ja diskursiiviset käytännöt edeltävät ja tuottavat subjekteja. *Performanssi* taas on esiintyjän toimijuuden ’tuote’ (kyky toimia ja vaikuttaa muihin) ja ainakin jossain määrin esiintyjän intention alainen.” Myöhemmin tarkasteltavien (ja kontekstiproblematiikkaan keskeisesti liittyvien) puhetekoteorian käsitteiden suhteen tämä ei ole ensinkään yhdentekevää.

¹⁹⁶ Kantokorpi 2012, 46. Kantokorpi argumentoi luonnehdintaansa sillä, että Erik Enroth oli ”Espanjassa vieraillessaan härkätaistelun ystävä”.

¹⁹⁷ Enroth esittää tällaisen vertauksen radiohaastattelussa 27.8.1968. YLE, toimittaja Jouko Rissa.

¹⁹⁸ Olavi Veistäjä, ”Voimalla seitsemän miehen. Tamperelaisen taiteilijaryhmän näyttely”. *Aamulehti* 18.9.1958.

2.2.4 Donin kasakan jälkeläinen

Viimeinen myytti, jota tässä luvussa sivutaan, on Erik Enrothin itsensä masinoima. Tai luultavimmin se on hänen äitinsä peruja. Erik Enroth syntyi “Vallilalaisen työläisnaisen aviottomana lapsena”, kuten tähänastinenkin tutkimus tietää kertoa.¹⁹⁹ Erikin isästä ei ole tietoa, eikä tämän henkilöllisyys selvinne koskaan. Yleisin versio on, että isä oli Donin kasakka, joka Helsingissä palveltuaan katosi Venäjän vallankumouksen melskeisiin. Tämän tiedon Enroth on ilmoittanut vuoden 1972 taiteilijamatrikkeliin, jota Timo Vuorikoski siteeraa tutkimuksessaan. Isäksi on ilmoitettu “Donin kasakka (nimi tunt.)”.²⁰⁰

Asia tulee ilmi myös joissain haastatteluissa. Esimerkiksi vuoden 1968 radiohaastattelussa toimittaja Jouko Rissa toteaa Erik Enrothilla olevan “veressä ja maa-lauksissa slaavilaista temperamenttia”.²⁰¹ Taiteilijan leski Sinikka Enroth on puolestaan kerrannut, ja mahdollisesti entisestään romantisoinut, edesmenneen miehensä kertomusta nuoresta suomalaisneidosta ja venäläisestä kasakasta, jotka rakastuivat Helsingissä, mutta joutuivat vallankumouksen (eli julman kohtalon) erottamiksi eivätkä koskaan enää nähneet toisiaan.²⁰² Muistoksi itsestään kasakka olisi tietävästi ennen lähtöään Venäjälle jättänyt miekkansa vielä syntymättömän lapsensa äidille. Tällainen miekka sijaitsee Ensenadassa vielä tänä päivänä ja allekirjoittanutkin on sen nähnyt ja kuvannut. On kuitenkin käytännössä mahdotonta osoittaa, mistä kyseinen miekka on todellisuudessa peräisin.

Suomi itsenäistyi viisi päivää ennen Erik Enrothin syntymää, ja maassamme palveli Venäjän vallan aikana paljon venäläisiä sotilaita, myös kasakoita.²⁰³ Myös romanttisia suhteita on varmasti solmittu paikallisen väestön ja keisarillisen sotaväen kesken. Yhtä todennäköistä on, että Suomen itsenäistymisen, Venäjän vallankumouksen, ensimmäisen maailmansodan sekä sisällissodan melskeissä maastamme vetäytyneiltä sotilailta on jäänyt jälkeensä monenmoista tavaraa, epäilemättä myös aseita, kuten kasakkamiekkoja. Erikin äidin Signen romanssi venäläisen kasakan kanssa on näin ollen täysin mahdollinen, mutta käytännössä mahdoton todistaa.

Toinenkin versio Erik Enrothin taustasta on olemassa. Salomon Wuorion maa-laamon (jossa myös Enroth nuorena työskenteli) työntekijä Fritz Hilbert on vuonna 1964 laatinut (julkaisemattoman) kirjoituksen “Försök till målarkrönika över målare som varit anställda i S. Wuorios måleriaffär sedan år 1913 då undertecknad blev

¹⁹⁹ Vihanta 2012, 21. Kortelainen 2018, 232.

²⁰⁰ Vuorikoski 1991, 7.

²⁰¹ Radiohaastattelu 27.8.1968. YLE, toimittaja Jouko Rissa.

²⁰² Sinikka Enroth on kerrannut tätä tarinaa paitsi muistiinpanoissaan, myös YLEn dokumentissa *Enrothit Ensenadassa* vuodelta 1997, toimittajana Arvo Tuominen.

²⁰³ Vahtola 2003, 256. “Venäjällä oli Suomessa vahva, syksyllä 1917 yli 125000 miehen sotavoima, jota tosin alettiin kotiuttaa mutta hitaasti.”

antagen som målarlärning”.²⁰⁴ Erik Enroth on näissä muistiinpanoissa mainittu “nykyään tunnustettuna taiteilijana, joka myös oli opissa aikansa”.²⁰⁵ Hilbertin kuuleman mukaan Enrothin isä olisi ollut kansanedustaja, joka oli jättänyt avioitumatta Erikin mielenterveysongelmista kärsineen äidin kanssa. Suutuspäissään Enroth oli kuulemma uhannut “ampua tämän, jos tämä ei pidä huolta hänen koulutuksestaan”.²⁰⁶

Yllä siteerattuun muisteluun on syytä suhtautua kriittisesti kahdestakin syystä. Ensinnäkään tämän painamattoman lähteen luotettavuudesta ei ole minkäänlaisia takeita. Toiseksi, vaikka olettaisimme kyseisen Hilbertin tunteneen Erik Enrothin ja pystyvän siteeraamaan tämän lausuntoja sanasta sanaan vielä kolmekymmentä vuotta myöhemmin, ei ole mitään takeita siitä, että Enroth olisi puhunut totta. Joko Erikin äiti tai Erik itse on voinut säveltää tämän version kansanedustajasta kätkeäkseen sitä tuskallista tosiseikkaa, että isän henkilöllisyydestä ei ole tietoa tai että tämä ei ole halunnut olla jälkikasvunsa kanssa missään tekemisissä. Tämä on ikään kuin arkisempi, vähemmän romanttinen versio kasakkatarinasta, jonka avulla isätön poika saa ankkuroitua itsensä edes johonkin.

Vakaampi tausta Erik Enrothille muodostui siitä käsityöläissuvusta, johon hän ilmoittaa kuuluvansa *Kansan Lehden* haastattelussa 2.8.1962.²⁰⁷ Timo Vuorikosken siteeraamassa vuoden 1972 taiteilijamatrikkelin käsikirjoituksessa Enroth “mainitsee isäkseen kutomon työnjohtajan Karl Fritiof Enrothin”.²⁰⁸ Myös Anna Kortelainen kirjoittaa Hildén-elämäkerrassaan, kuinka “kutojina työskennelleet isovanhemmat olivat kasvattaneet Erikin”.²⁰⁹ Karl Fritiof Enroth oli todella kutomon työnjohtaja, mutta sen sijaan että olisi ollut Erikin isä, hän oli tämän äidinisä. Isoisä toimi huoltajana tuntemattoman isän ja henkisesti epävakaa äidin pojalle, jonka kasvattajia olivat isovanhempien lisäksi äidin siskot.

H. Porter Abbott on nostanut esiin *mallitarinan* (*masterplot*) käsitteen. Tällaiset mallitarinat ovat “kertomuksia, joita kerromme uudestaan ja uudestaan vaihtelevilla tavoilla ja jotka liittyvät keskeisesti syvimpiin arvoihimme, toiveisiimme ja pelkoihimme”.²¹⁰ Hyvä esimerkki mallitarinasta on Abbottin mainitsema tuhkimotarina, jolla on tiettyjen tuttujen pelisääntöjen mukaan etenevä perusrakenne: laiminlyönti,

²⁰⁴ Suomeksi suunnilleen “Yritys taiteilijakronikaksi maalareista, jotka olivat S. Wuorion maalausliikkeen palveluksessa vuodesta 1913 lähtien, jolloin allekirjoittanut otettiin maalarinoppiin”. Sara Hildénin taidemuseon arkisto (jatkossa SHTA).

²⁰⁵ “Erik Enroth, numera erkänd konstnär var också i läran en tid.”

²⁰⁶ “Fadern var riksdagsman och hade icke gift sig med hans mor som led av sinnessjukdom. Om sin far sade han: jag ska nog lära den f-n. Om han inte sköter om min utbildning så skjuter jag honom.”

²⁰⁷ Siteerattu lähteessä Saari 2012, 173. Saari mainitsee myös *Suomen Sosialidemokraatin* haastattelu 22.12.1973, jossa Enroth “kertoo olevansa kolmannen polven helsinkiläinen ja viettäneensä lapsuutensa isovanhempiensa luona, jotka molemmat olivat kutojia.”

²⁰⁸ Vuorikoski 1991, 7. Varsinaiseen matrikkeliin päätyi isäksi siis “Donin kasakka (nimi tunt.)”.

²⁰⁹ Kortelainen 2018, 232.

²¹⁰ Abbott 2008, 46. Suomenkielistä termiä *mallitarina* ovat käyttäneet esimerkiksi Mäkelä & Karttunen 2020. Haluan kiittää Maria Mäkelää paitsi tämän termin esittelemisestä, myös lukemattomista muista arvokkaista huomioista koskien kertomuksen teoriaa.

epäoikeudenmukaisuus, jälleensyntyminen ja palkitseminen. Ihmisillä on taipumus peilata omia edesottamuksiaan tällaisiin mallitarinoihin, oli niistä tietoinen tai ei.²¹¹ Abbott korostaa, että mallitarinan vahvuus on sen ”moraalinen voima”. Mallitarinat ”muodostavat mielikuvan maailmasta, jossa hyvä ja paha ovat selvästi tunnistettavissa”.²¹²

Yksi tutkimushypoteeseistani on, että Erik Enroth peilasi omaa olemistaan tällaista mallitarinaa vasten. Vahva sisäinen palo menestyä vaatimattomista lähtökohdista ja monenlaisista vastoinikäymisistä huolimatta (”Slå ut mot livet/ slå hårt.”) jätti jälkensä myös taiteelliseen diskurssiin.²¹³ Sillä oli varmasti vaikutusta myös rehvakkaaseen esiintymiseen ja itsensä myytittämiseen. Samaa ”vaikeuksien kautta voittoon” -tematiikkaa on löydettävissä myös sodanjälkeisen yhteiskunnan jälleenrakennusprosessista.

2.3 Tekijän kintereillä

*[...] the author of a work of art is surely someone we can indeed point to, a living (or once living), flesh-and-blood personage with a palpable presence in the world, as solid and undeniable as any individual bearing a proper name, as reliably there as you or me.*²¹⁴

Tässä alaluvussa hahmottelen oman kertomukseni Erik Enrothin elämästä pohjaten sen aiemman tutkimuksen lisäksi siihen elämäkerralliseen aineistoon, johon pääsin tutustumaan Ensenadassa ja joka on suurimmaksi osaksi puuttunut tähänastisista Enroth-kirjoituksista. Kyseessä voisi narratologista terminologiaa hyödyntäen olla eräänlainen *vastakertomus* (*counter-narrative*), sillä taidehistoriallista diskurssia tähän asti hallinneet tiettyjä tyylisuuntia ja maskuliinisuutta korostaneet yksipuoliset kertomukset kieltämättä kaipaavat nyansointia.²¹⁵ Kuten sanottua, miellän olevani tekijän kintereillä, sillä luen Erik Enrothin jälkeensä jättämiä merkkejä ymmärtääkseni hänestä jotain oleellista. Tämä ”lihaa ja verta” ollut henkilö eli tiettyyn maailman-aikaan ja yritys rekonstruoida hänen taipaleensa kertoo parhaimmassa tapauksessa

²¹¹ Abbott 2008, 46.

²¹² Abbott 2008, 48.

²¹³ Sitaatti on Erik Enrothin nimeämättömästä runosta kokoelmasta *Hornkarlens sänger* (Enroth 1950, 60).

²¹⁴ Mieke Bal ja Norman Bryson kuuluisassa artikkelissaan ”Semiotics and Art History” (1991/1998, 253).

²¹⁵ Lyhyesti muotoiltuna vastakertomus viittaa kertomukseen tai tarinaan, joka tarjoaa vaihtoehdon hallitseville kulttuurisille kertomuksille tai suoraan haastaa ne. Esimerkiksi Molly Andrews (2004, 1) mainitsee hallitsevien kertomusten (*master narrative*) tarjoavan ihmisille samastumismahdollisuuden ainoastaan normatiiviseen kokemukseen, jota vasten omia (ja toisten) kertomuksia tarkastellaan ja johon ne tulisi sovittaa. Hallitsevaa kertomusta (*master narrative*) ei tule sekoittaa aiemmin esiteltyyn käsitteeseen mallitarina (*masterplot*). Hallitseva kertomus on lähempänä ”suurta kertomusta” (*grand récit*), vaikka nekään eivät suinkaan ole synonyymisiä.

jotain myös tuosta ajasta. Pyrin esittämään “maailmassa toimivan, tiettyyn aikaan sidottavissa olevan yksilöllisen subjektin konkreettisissa, monitulkintaisissa tilanteissa”. Koetan samalla reflektoida esittelemieni teoreettisten käsitteiden käyttökelpoisuutta taiteilijaelämäkerran kontekstissa.

Päätös jakaa Erik Enrothin elämän tarkastelu kolmeen osaan johtui ennen kaikkea siitä, kuinka ratkaiseva rooli tutustumisella Sara Hildéniin ja avioitumisella tämän kanssa oli paitsi Enrothin elämälle, myös kehittymiselle taiteilijana ja taiteelliselle luomistyölle. Nähtävästi avioliitolla Erik Enrothin kanssa oli vastavuo- roisesti suuri merkitys myös Sara Hildénille, sillä Anna Kortelainen päätyi samaan ratkaisuun mesenaatti-elämäkerrassaan *Hyvä Sara! Sara Hildénin kolme elämää* (2018). Mesenaatin ja taiteilijan elämäntarinat kietoutuivat toisiinsa monin tavoin ja lähtemättömin jäljin. Enrothin tapauksessa jaksottamisperusteet saavat lisäpontta sodan vaihtumisesta rauhaksi 1945 ja tyylillisten uusiutumispyrkimysten tullessa ajan- kohtaisiksi 1950–60-lukujen vaihteessa.

2.3.1 Sodasta sotaan. Vuodet 1917–1944

2.3.1.1 Lapsuus ja nuoruus

Erik Sigfrid Enroth syntyi Helsingissä 11.12.1917 konfliktien keskelle. Suomi oli Venäjän vallankumouksen myötä huomannut tilaisuutensa koittaneen, ja eduskunta oli hyväksynyt senaatin itsenäisyysjulistuksen viisi päivää ennen Erikin syntymää. Puolitoista kuukautta myöhemmin maa oli sisällissodan kourissa. Tätä olivat edeltäneet “syksyllä 1917 lisääntynyt työttömyys, hintojen nousu ja paheneva elintarvikepula, tiukkeneva säännöstely ja suoranainen nälkä varsinkin kaupungeissa. Pula ja nälkä johtivat usein mellakointiin.” Levotonta ilmapiiriä pahensivat väkivaltaiset lakot ja “yhteiskunnan syvenevä kahtiajako”.²¹⁶ Samaan aikaan käynnissä oli ensimmäisen maailmansodan kaaos. Sitä puolestaan seurasivat yhteiskunnallisten levottomuuksien ohella maailmanlaajuiset epidemiat, kuten espanjantautina tunnettu influenssa, joka vaati kymmeniä miljoonia uhreja.

Sinikka Enrothin muistiinpanoissa on mainittu, kuinka Erikille oli kerrottu hänen syntyneen “Hermannissa jossakin kellarissa luotisateen alla”. Muotoilu ei ole täysin epäuskottava, etenkin jos sen ottaa kuvainnollisesti pikemmin kuin kirjaimellisesti. Lisäksi muistiinpanoissa mainitaan, kuinka “[t]uolloin ruokaa oli niukalti ja Erikille oli syötetty pellavansiemenöljyä riisitautia vastaan.”²¹⁷ Erik Enroth syntyi vaatimattomiin oloihin aikana, jolloin puute ja nälkä olivat yleisinä vitsauksina ja väkivallan uhka alati läsnä.

Erikin äiti oli nimeltään Signe Valborg (joskus myös Wahlborg) Enroth. Erikin isästä ei, kuten todettua, ole varmuutta. Signen vanhemmat puolestaan olivat Karl

²¹⁶ Vahtola 2003, 257.

²¹⁷ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

Fritiof ja Sofia Karoliina Enroth, jotka toimivat Erikin huoltajina suurimman osan tämän lapsuutta ja nuoruutta. Taiteilijan leski Sinikka on valokuva-albumiin listannut Karl ja Sofia Enrothille kuusi lasta: Boris, Anna, Esther, Edith, Bruno ja Signe. Siitä, onko lapset listattu tähän vanhimhasta nuorimpaan, ei ole varmuutta. Valokuvista päätellen Erikin Signe-äiti on ollut ainakin siskojaan Annaa, Estheriä (joissain yhteyksissä myös Ester) ja Edithiä nuorempi.

Kirkonkirjoista käy ilmi, että Karl Frithiof Enroth syntyi 25.1.1862 ja kastettiin 16.2. Hänen vanhempansa olivat valuri Karl Henrik Enroth ja tämän vaimo Sofia. Näiden vanhemmat puolestaan olivat seppä Karl Jakob Forsell ja vaimonsa Maria Fredrika sekä seppä Henrik Johan Forsström ja vaimonsa Eva Sofia. Näin ollen Erik Enroth ainakin äidinisänsä puolelta oli tosiaan käsityöläissukua. Karl Fritiof Enroth työskenteli Rosenbergin nyöritehtaalla sekä Salinin nauhatehtaalla. 22.2.1940 päivätyssä passissa hänen ammatikseen on mainittu punoja (*f. d. snörmakaren* viitaten siihen, että Karl Fritiof oli siinä vaiheessa, 78-vuotiaana, jo työuransa päättänyt). Passissa Karl Fritiofin toinen nimi myös esiintyy ilman kirkonkirjoissa ollutta h:ta.²¹⁸ Avoin kysymys on, missä vaiheessa Erikin isoisän isän sukunimi vaihtui Forsellista Enrothiksi.

Erik Enrothin äidin Signen tausta on varsin traaginen. Varhaisessa nuoruudessa tapahtuneiden traumatisoivien kokemusten seurauksena tämän henkinen tasapaino järkkyy varsin pahasti läpi loppuelämän. Tämä heijastui ikävällä tavalla Erikin lapsuuteen, eikä taiteilijan varhaiskasvatusta voi parhaalla tahdollakaan kuvata vakaaksi. Sinikan muistiinpanoista päätellen Erik on kertonut äitinsä käytöksen olleen sanalla sanoen sopimatonta.²¹⁹ Äiti joutui aina ajoittain "lepuuttamaan hermojaan" Nikkilän sairaalaan. Myös taiteilijakollegat ovat viitanneet Erik Enrothin kurjaan lapsuuteen. Kauko Lehtisen mukaan Enrothilla oli "surkea nuoruus". Hänkään ei halunnut tarkemmin mennä niihin yksityiskohtiin, joita oli Erikiltä luottamuksellisesti kuullut.²²⁰ Ulla Vihanta puolestaan viittaa "ongelmalliseen äitisuhteeseen" Lauri Ahlgrénin kanssa käymiensä keskustelujen tiimoilta. "Monista ongelmista kärsinyt äiti ei ollut pystynyt tarjoamaan Enrothille henkisesti tasapainoista lapsuutta [...]"²²¹

Sinikka Enroth kertoo muistiinpanoissaan, kuinka Erik kutsui isoäitiään Sofiaa äidikseen ja isoisäänsä Karlia isäkseen, koska äidin käyttäytyminen oli "järkyttänyt Erikin lapsuutta". Erik ei näin ollen "tuntenut mitään sääliä äitiänsä, Signeä, kohtaan, ennen kuin vasta Lallukassa ymmärrettyään, että hänen äitinsä oli sairastunut oman lapsuutensa aikana kärsimiinsä vääryyksiin [...]". Sinikka Enrothin muistiinpanoista

²¹⁸ Digitoitu kirkonkirja katsottu Suomen Sukuhistoriallinen yhdistys ry:n nettisivuilta 4.2.2019. Karl Fritiof Enrothin passikopio kuvattu Ensenadassa lokakuussa 2016.

²¹⁹ Tämä on oma sanavalintani. En katso aiheelliseksi toistaa tässä väitöskirjassa sanasta sanaan kaikkea Erik Enrothin lapsuuteen liittyvää, sillä se ei ole tarkoituksenmukaista eikä asiallista. Lisäksi taiteilijan lesken muistiinpanoja on syytä lukea samalla lähdekriittisyydellä kuin muutakin aineistoa.

²²⁰ Kauko Lehtisen haastattelu 25.4.2012.

²²¹ Vihanta 2012, 21.

päätellen Signe on lisäksi saanut Erikin hyvin nuorena (Signe oli syntynyt 16.6.1896, eli hän oli Erikin synnyttäessään 21-vuotias eikä näin ollen mitenkään poikkeuksellisen nuori äiti etenkaan tuohon aikaan) ja joutunut yksinäisenä äitinä kuuntelemaan arvostelua ja ilkeää juoruilua. ”Erik herkkänä lapsena kärsi kovasti, kun hänen omaa äitiänsä ja häntä halveksittiin.” Erik on Sinikan muistiinpanoista päätellen joutunut myös ajoittain viettämään aikaa lastenkodissa: ”6-vuotiaana Erik haettiin takaisin Tammisaaren lastenkodista mummin ja ukin luokse Ruusulankadulle.”²²² Jossain vaiheessa Erikin isovanhemmat ovat siis muuttaneet Pitkäsillan pohjoiselta puolelta Ruusulankadulle Töölöön.²²³

Sara Hildénin taidemuseon arkistosta löytyi Signen Erikille 1.4.1948 päiväämä, ”rakkaalle maalarilleni” (*Kära målarn min!*) omistettu kirje. Tekstin osin melankolisiin yksityiskohtiin menemättä siitä käy ilmi, että Signe on paitsi seurannut poikansa taiteilijanuraa, myös iloinnut tämän menestyksestä.²²⁴ Erik ei myöskään kirjeestä päätellen ole täysin katkaissut välejään äitiinsä, sillä Signe viittaa Erikin vierailuun tämän ollessa ”lomilla” (nähtävästi sotaväestä). Lopuksi äiti varoittaa poikaansa menestyksen muassa tuomista siipeilijöistä ja ohjeistaakin tätä sananlaskulla: ”Så länge min tunna rann, kände mig både kvinna och man, men när min tunna sluta att rinna, kände mig varken man eller kvinna.”²²⁵

Kaikesta päätellen Signe on kuitenkin välittänyt pojastaan ja ehkä katunutkin käytöstään tätä kohtaan Erikin ollessa lapsi. Myös Erik lienee tämän vanhoilla päivillään ymmärtänyt, kuten Sinikka vihjaa, vaikka nähtävästi Erik on suhtautunut torjuvasti äitiinsä yhteydenottoihin vielä ennen tämän kuolemaa.²²⁶ Signe Valborg Enroth kuoli 20.3.1949.

Erik Enrothin lapsuus on siis ollut varsin mollivoittoista, mutta on siihen varmasti onnellisiakin hetkiä mahtunut. Erik vietti paljon aikaa tätiensä Annan (Anna Emilia Enroth, 1886–1962) ja Estherin seurassa. Naimattomana pysynyt Anna-täti

²²² Sinikka Enrothin muistiinpanot. Mainittakoon, että Sinikan käyttämässä kirjoituskoneessa ei ole nähtävästi ollut ä- tai ö-kirjainta, sillä nämä puuttuvat teksteistä tyystin. Selvyyden vuoksi olen täydentänyt ”umlautit” siteerattuihin katkelmiin.

²²³ Joissain postikorteissa osoite esiintyy muodossa ”Ruusavillankatu”, joka on suorahko suomennos ruotsinkielisestä nimestä Rosavillagatan.

²²⁴ Maaliskuussa 1948 Erik Enroth sai jaetun toisen palkinnon Helsingin ruotsalaisen lyseon seinämaalaukilpaillussa. Enroth sai toteutettavakseen myös lopullisen seinämaalauksen. Tätä teosta ei kuitenkaan enää ole nähtävissä Liisankadulla, missä nykyisin sijaitsee Sibelius-lukio. Maalaus sijaitsee nykyisin Tölö gymnasiumin juhlasalissa Sandelsinkadulla.

²²⁵ Suomeksi suunnilleen näin: ”Niin kauan kuin tynnyristäni herui, tunsivat minut naiset ja miehet, mutta kun tynnyristäni lakkasi herumasta, eivät minua tunteneet miehet eivätkä naiset.”

²²⁶ Erikin Esther-täti kuitenkin epäilee kirjeessään, että Erik on lähettänyt syöpään sairastuneelle äidilleen omenia tämän sairastuneelle. Esther itse tai Anna (Erikin toinen täti) ei niitä kuulemma ole lähettänyt, joten täytyyhän niiden Erikiltä olla? Esther toivookin, että Erik ajattelisi äidistään hyviä ajatuksia, vaikka ei kävisikään vierailulla tämän luona. ”Säälisihän häntä käy...”. (Det är ju så synd om henne...) Kirje Erik Enrothille 1.3.1949. Allekirjoituksesta ei saa kunnolla selvää, mutta ”Essi” tai ”Ester” siinä näyttäisi lukevan. Asia yhteydestä ja kirjeessä mainituista henkilöistä päätellen kirje ei voi olla keneltäkään muulta kuin Erikin Esther-tädiltä. SHTA.



Kuva 3. Erik Enrothin onnittelupiirustus Anna Enrothille 9.12.1927. Kuva: Tomi Moisio.

nimipäiväkortti, päivätty 9.12.1927 (Kuva 3). Humoristisessa kortissa ovat joulutohinat jo käynnissä. Kuusi on koristeltu ja notkuvaan juhlapöytään ollaan kantamassa lisää herkkuja.

Erikin Esther-täti puolestaan asui Espoossa miehensä kanssa. He pitivät mehiläisfarmia, ja Sinikka Enrothin muistiinpanojen mukaan Erik vietti useita kesiä Espoossa avustaen mehiläistenhoidossa. “Ehkäpä sieltä oli peräisin hänen koko elämänsä ajan säilynyt himo hunajaan ja makeisiin,” kuten Sinikka ounastelee.²²⁷ Oli miten oli, Esther-täti on varmasti myös ollut Erikille läheinen, ottaen huomioon myöhempien vuosien kirjeenvaihdon.

Isoisänsä kanssa Erik on puolestaan osallistunut arveluttavampiinkin askareisiin, mikäli Sinikka Enrothin muistiinpanoja on uskominen. Nähtävästi “ukki tiesi tarkkaan paikat”, joihin Virosta salakuljetettua pirtua tuotiin veneillä kieltolain aikaiseen Suomeen. Näillä pirtunhakumatkoilla oli Erik tiettävästi mukana. Sinikka lisäksi kertoo tarinan alle kymmenvuotiaasta Erikistä, joka Töölönlahden heikoilla jäillä luistelllessaan oli pudonnut jäihin ja tuotu kohmettuneena kotiin. “Tuolloin ukki ensimmäisenä parannuskeinona pakotti Erikin ottamaan aimo kulauksen pirtua. Ja muuta lääkettä ei tarvittukaan, Erik ei saanut edes flunssaa.”²²⁹

Sinikka Enrothin muistiinpanot ajoittavat ensimmäisen maalauksen synnyn 1930-luvun alkuun. Erik oli kuulemma 14-vuotiaana ihastunut “korviaan myöten” itseään viisi vuotta vanhempaan punatukkaiseen neitoseen, joka työskenteli pyykkivassa Ruusulankadulla. Voittaakseen puolelleen kylmäkiskoisen daamin nuori hur-

²²⁷ Sinikka Enrothin muistiinpanot. Erikin Anna-täti kuoli 1962.

²²⁸ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

²²⁹ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

muri maalasi kaislikkotutkielman Pitkänsillan rannalta ja lahjoitti tämän neidolle. “Maalaus ei kuitenkaan auttanut pyykkituvan asioita eteenpäin.”²³⁰

Erik Enrothin koulutaipaleesta ei tähänastisessa tutkimuksessa ole ollut mitään tietoa. Ensenadasta Meksikosta, taiteilijan tyttären hallusta, löytyi koulutodistuksia, joukossa myös 31.5.1933 päivätty todistus kansakoulun 5:n ja 6:n luokan suorittamisesta (*Avgångsbetyg från fortsättningsklasserna vid Helsingfors stads svenska folkskolor*).²³¹ Tulevan taiteilijan käytös on katsottu kymppin arvoiseksi, vaikka järjestyksen noudattaminen ja tarkkaavaisuus ovatkin jääneet tyydyttäviksi. Parhaan arvosanan (10) Erik on saanut kaunokirjoituksessa ja tekstauksessa. Myös piirustus ja äidinkieli ovat sujuneet varsin hyvin, kun taas suomen kielestä on tullut vain välttävä (6). Huomionarvoista on lisäksi se, että vielä tuohon aikaan suosituimman vieraan kielen saksan sijaan Erik on opiskellut englantia. Vaikka arvosana jäikin välttäväksi (5), on Erik hallinnut englantia riittävästi pystyäkseen sujuvaan kommunikointiin myöhemmällä ikää.²³²

Kansakoulun päättödistuksen lisäksi Ensenadasta löytyi viisi varhaisempaa välitodistusta. Lisäksi Erik kävi kaksi luokkaa oppikoulua, kuten Sinikka Enrothin muistiinpanoista käy ilmi. “Ukki ja mummi ohjasivat Erikin oppikouluun. Sitä Erik tuli käyneeksi vain 2 vuotta, koska perheen ekonominen tila ei sallinut enempää. Olihan ukilla tyttärensä sairaalamaksutkin aina hoidettavanaan.”²³³ Sinikka kuitenkin korostaa sitä, että

Erik hyödynsi kirjastolaitosta jo pienestä pitäen aina “kuolemaansa asti”.²³⁴ Kaikesta päätellen Erik Enroth luki paljon ja oli hyvin kiinnostunut erilaisista asioista. “Häntä



Kuva 4. Erik Enrothin luokkakuva 5.4.1933. Erik takarivissä toinen vasemmalta. Kuva Enrothien valokuva-albumista.

²³⁰ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

²³¹ Kiitän professori Ville Lukkarista entisajan koulujärjestelmän yksityiskohtien selvittämisestä.

²³² Erik Enrothin sujuvan englanninkielentaidon mainitsee Dan Sundell, joka oli samalla Taideyhdistyksen matkalla Erikin kanssa Lontoossa 1972. Dan Sundellin haastattelu 14.3.2012.

²³³ Oppikoulua ei tosin kai ollut mahdollistakaan käydä kahta luokkaa pidempään.

²³⁴ Ylioppilastutkintoon tähtäävät jatko-opinnot taas olivat tuohon aikaan hyvin harvinaisia etenkin Erikin taustan omaaville nuorille. Sinikka Enrothin muistiinpanot. Sinikka käyttää muistiinpanoissa sanoja “ukki” ja “mummi”. On epävarmaa, ovatko nämä hänen suomennoksiaan vai onko Erik käyttänyt näitä suomenkielisiä vastineita keskusteluissaan vaimonsa kanssa. Voidaan kuitenkin olla varmoja siitä, että suomenruotsalainen Erik ei ole kutsunut isovanhempiaan näillä nimityksillä.

²³⁴ Sinikka Enrothin muistiinpanot. Myös Nina Enroth korosti isänsä lukuharrastusta. Kirjastossa käytiin ehtimiseen. Nina Enrothin suullinen tiedonanto 2.11.2016.

kiinnosti erityisesti tekniikan kehitys,” kuten Sinikka tiesi. Koko elämän jatkunut lukuharrastus ja itseopiskelu tuottivat monipuolisemman yleissivistyksen, kuin mitä lapsuuden ja nuoruuden koulutodistuksista on luettavissa.

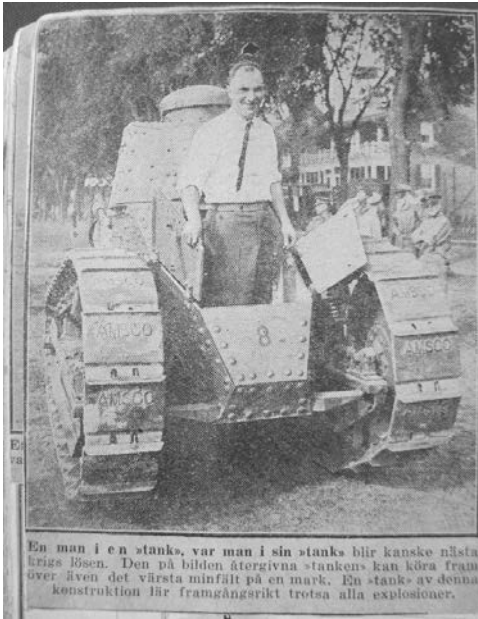
Ensenadasta löytyikin Erikin nuorukaisena, luultavimmin 1920- ja 1930-luvun vaihteessa kasaama leikekirja, “Bilderbok”.²³⁵ Siihen on liimattu lehtileikkeitä ja kuvia paitsi “tekniikan kehityksestä”, myös ensimmäisen maailmansodan taistelukentiltä, vieraista kulttuureista, ajan julkkiksista (esimerkiksi nyrkkeilijä Jack Dempsey, joka päätti kilpailu-uransa 1927 ja oli leimallisesti yksi 1920-luvun ikoneista, mutta joka oli legenda toki vielä myöhemminkin), eksoottisista eläimistä ja niin edelleen. Lisäksi kirjasessa on kuvia eri maiden lipuista, listoja maailman pisimmistä joista, korkeimmista vuorista ja tämän ajan perspektiivistä epäkorrekteja, mutta 1930-luvulla valittavan tavallisia esityksiä eri rotujen ominaispiirteistä. Havainnollistamistarkoituksessa esimerkiksi intiaani on kuvattu varmuuden vuoksi sulkapäähineessään.

Kirjasen loppuun jääneille tyhjille lehdille on Sinikka myöhemmin kirjoittanut kertomuksen siitä, kuinka sai tämän reliikin haltuunsa (tästä on lyhyempi maininta myös Sinikan kirjoittamissa Erikin elämäkertamuistiinpanoissa). Erik Enroth oli nähtävästi Tampereen aikoinaan lahjoittanut kirjasen ystävänsä Matti Puron pojalle, koska hänellä ei vielä tuolloin ollut omia lapsia. Erikin kuoleman jälkeen Matti Puro on sitten toimittanut teoksen Sinikalle, tietävästi annettavaksi edelleen Erikin omalle jälkikasvulle.

Kirjasta käy ilmi, kuinka monipuolisesti Erik Enroth oli kiinnostunut maailman eri ilmiöistä. Enin osa “bilderbokin” kuvastosta on – käyttäkseni anakronistista ilmaisu – “Korkeajännitys”-henkistä. Lentokoneiden ja taisteluhautojen, valtamerialusten ja kilpa-autojen lisäksi teoksessa on kuitenkin niin geografista kuin demografistakin aineistoa. Teoksessa on kuvia Yhdysvaltojen presidenteistä siinä missä erilaisista pilvimuodostelmistakin. Kirjaan on listattu Morse-aakkosia ja eri eläinten elinajanodotuksia. “Bilderbokin” on laatinut utelias ja tiedonjanoinen nuorukainen, joka haluaa olla perillä historiasta ja tietää, mihin suuntaan tulevaisuus ottaa hapanaroivia askeleitaan. Lisäksi tämä taiteilijanalku on halunnut päästä perille ympäröivän todellisuuden mitattavissa olevista ominaispiirteistä. Kenties kiinnostavin yksittäinen kuva teoksessa on miehestä, joka seisoo eräänlaisessa panssarivaunussa (kuvatekstin mukaan tällainen vaunu “kenties ratkaisee seuraavan sodat” suojatessaan kuljettajaansa “kaikilta räjähdyksiltä”; Kuva 5). Erik Enrothin tuotannossa on puupiiirros, jossa mies ja tankki ovat sulautuneet yhdeksi (ajoittamaton *Mies ja tankki*, Sara Hildénin

²³⁵ Osa kirjasen demografisista tiedoista, esimerkiksi lista maailman väkirikkaimmista kaupungeista Bilderbokin alkupuolella, on 1920-luvun lopulta (esimerkiksi Berliinin ja Hampurin tiedot tarkentuvat vuoteen 1928). Tämäkin tieto on kuitenkin vain suuntaa antava, sillä Erikin käyttämä lähde ei ole tiedossa. Lisäksi on luultavaa, että leikekirjaa on koottu pidemmän aikaa. Kirjasen kannessa on alkujaan lukenut “Kalkyleringsbok”, eli laskentokirja. Tämä nimi on kuitenkin raivokkaasti vedetty yli ja kirjoitettu tilalle uhmakkain huutomerkkein varustettu “Bilderbok!!!”

taidemuseo; Kuva 6). Tämä dystooppisen koneajan kentauri lienee saanut innoituksensa juuri edellä mainitusta kuvasta.²³⁶



Kuva 5. Kuva Erik Enrothin nuoruuden leikekirjasta.



Kuva 6. *Mies ja tankki*, ajoittamaton, puupiirros, 35 x 25 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Sara Hildénin taidemuseo.

“Bilderbokin” monenkirjavan aineiston voi nähdä heijastelevan sitä “kertomusten verkostoa”, mihin Erik Enroth oli nuoresta pitäen kietoutunut.²³⁷ Narratiivisen hermeneutiikan käsitteistöllä operoiden tämä aineisto tarjosi nuorelle taiteilijanalulle “mielikuvituksellisia variaatioita” (Hanna Meretoja lainaa käsitteen Paul Ricoeurilta), joita voi muodostaa lukemisen prosessissa: “mistä olemme tulossa, missä olemme nyt ja mihin voisimme olla matkalla”. Toisin sanoen, “keitä me olemme”.²³⁸ Nämä kulttuuriset kertomukset, joita Erik Enroth leikekirjaansa keräsi, “mahdollistavat kehityk-

²³⁶ Sekä Soili Sinisalo (1980, 3) että Ulla Vihanta (2012, 20) viittaavat Enrothin sotakokemuksiin puupiirroksen *Mies ja tankki* kohdalla. Sinisalo puhuu jopa “surrealistisista keinoista”. Molemmat ovat toki oikeassa, vaikka inspiraatio aiheelle lieneekin varhaisempaa (ja realistisempaa) perua.

²³⁷ Vaikka “Bilderbokiin” sisältyy myös joitain lehdistä leikattuja kertomuksia, näkisin sen keskeisimmäksi merkitykseksi kuvat, jotka viittasivat “suuriin kertomuksiin” tekniikan ja tieteen kehityksestä, urheudesta sodassa, kansainväliseen kuuluisuuteen nousseista urheilijoista, ihmisen saavutuksista luonnonvoimien valjastajana jne.

²³⁸ Meretoja 2018, 5. Kursivointi alkup.

semme subjekteiksi, jotka vuorostaan ovat kykeneväisiä kertomaan omista kokemuksistaan ja jakamaan niitä toisten kanssa, sekä kertomaan omia versioitaan tarinoista, jotka ovat saaneet perintönä”.²³⁹ *Mies ja tankki* on vain yksi esimerkki niistä lukuisista tavoista, joilla tämä aineisto muokkasi Erik Enrothin kehittyvää taiteellista diskurssia.

2.3.1.2 Taiteen pariin

Tähänastisen Enroth-tutkimuksen julkaistujen lähteiden perusteella Erik aloitti työuransa S. Wuorion maalausliikkeessä Helsingissä vuonna 1933.²⁴⁰ Ajoitus täsmää koulun päättötodistuksen kanssa. Sinikka Enrothin julkaisemattomissa muistiinpanoissa, jotka ovat paikoin hieman hajanaisia, on ensin koneella kirjoitettu, että Erik “siirtyi omien sanojensa mukaan maalarisälliksi Vuorion kilpimaalaamoon v. 1933 eli 16-vuotiaana”. Myöhemmin “v. 1933 eli 16-vuotiaana” on kuitenkin vedetty yli mustekynällä ja kirjoitettu tilalle “1937”. Tätä ennen Erik on muistiinpanojen mukaan työskennellyt Hotelli Kämpissä ensin juoksupoikana ja pyörälähettinä, sitten ruoka-tilausten kuljettajana, eli eräänlaisena huonepalvelijana. “Erik kertoi pitäneensä tästä hommasta kovasti, koska hän oppi tuntemaan syntymäkaupunkinsa kaikki piha-kunnat, rakennukset ja ennen kaikkea oppi tuntemaan paljon erilaisia ihmisiä ja heidän tapojaan.”²⁴¹

Vaikka tarkkaa ajoitusta S. Wuorion maalausliikkeessä työskentelylle on vaikea vahvistaa, on Erik Enroth siellä kaikesta päätellen kuitenkin työskennellyt. Lisäksi voidaan melko varmasti sanoa, että nimenomaan työskentelyjakso maalaamossa, jossa työskenteli tai oli työskennellyt muitakin taiteilijoita, oli ratkaiseva Enrothin päätökselle ryhtyä taiteilijaksi.²⁴² S. Wuorion maalausliikkeestä Erik “sai erilaisia restaurointitehtäviä vanhoihin rakennuksiin, kuten esim. Aleksanterinkadulla oleviin, niin kuin hän itse muisteli kerran minulle. Samaan aikaan taiteilija Segerstråle teki restaurointitehtäviä samassa kilpimaalaamossa. Erik pääsi usein hänen kanssaan restauroimaan kirkkojen lasimaalauksia.”²⁴³

Erik Enrothin ainoa dokumentein ajoitettavissa oleva aktiviteetti 1930-luvun puolivälistä on Helsingin suojeluskuntapiirin kurssille osallistuminen 31.1.–24.4.1936. Tästä toiminnasta Erik on saanut todistuksen 28.5.1936.²⁴⁴ Taideteollisuuskeskus-

²³⁹ Meretoja 2018, 2.

²⁴⁰ Ks. esim. Saari 2012, 173; Vihanta 2012, 17.

²⁴¹ Sinikka Enrothin muistiinpanot. Erik Enroth mainitsee hotelli Kämpin juoksupoikana toimimisen myös Reino Forsbergin haastattelussa *Suomen Sosiaalidemokratissa* 22.12.1973.

²⁴² Lennart Segerstråle mainitaan usein Erikin vanhempana työtoverina, mutta ennen Enrothia S. Wuorion maalausliikkeessä oli työskennellyt myös Erikin taiteilijatoveriksi myöhemmin tullut Yrjö Saarinen. Ks. Sonck 1977, 66–67; Vihanta 2012, 17.

²⁴³ Sinikka Enrothin muistiinpanot. Lasimaalauksen vaikutus Enrothin teosten voimakkaaseen mustaan ääriviivaan on nostettu usein esiin.

²⁴⁴ “Skyddskårsten Enroth, E från CK har efter att hava besökt i Kretsens a-kl.soldat -kurs, som vidtog den 31.1.36 och avslutades den 24.4.36, och efter att hava undergått prov i enlighet med fordringarna i SKYDDSKÅRSORGANISATIONENS UTBILDNINGSINSTRUKTION av den 15.9.31 med b e r ö m l i g

koulun opiskelijamatrikkelia tutkaillut Timo Vuorikoski on pannut merkille, että Erik on ollut kirjoilla kyseisessä opinahjossa graafisen taiteen osastolla lukuvuoden 1936–37, mutta seuraavana vuonna “Enrothista ei ole mainintaa koulun matrikkeleissa”.²⁴⁵ Vuorikoski myöntääkin tutkimuksensa loppuviitteissä, kuinka “[t]iedot Enrothin opiskelusta Taideteollisuuskeskuskoulussa ovat ristiriitaiset”.²⁴⁶ Vuorikoski viittaa Kirsi Kunnaksen artikkeliin *Taide*-lehdessä 2/1960, jonka mukaan Erik sai “kahdet potkut Taideteollisuuskeskuskoulusta, minne hän pyrki oppilaaksi; hän kun näet kuvitteli silloin sopivansa mainospiirtäjäksi.”²⁴⁷ Myös Sinikka Enrothin muistiinpanoista saa sen kuvan, että Erik ei ikinä opiskellut Taideteollisuuskeskuskoulussa. “Vuonna 1937 Erik oli varmistunut tulevasta urastaan ja pyrki Taideteolliseen kouluun, mutta häntä ei hyväksytty. Hän pyrki seuraavana vuonna sinne uudestaan ja taaskaan häntä ei hyväksytty.”²⁴⁸ Marjatta Saari kirjoittaa Enrothin elämäkertatiedoissa, että vuosina 1936–37 Erik “[o]piskelee Taideteollisuuskeskuskoulun graafisen taiteen osastolla. Kertoo saaneensa koulusta kahdesti potkut”. Viitteeksi Saari tarjoaa *Nya Pressenin* haastattelun 26.7.1971.²⁴⁹

Jos mahdolliset opinnot Taideteollisuuskeskuskoulussa jäänevätkin hämärän peittoon, voidaan olla sentään varmoja siitä, että “[s]yksyllä 1938 Erik Enroth hyväksyttiin oppilaaksi Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun valmistavalle luokalle”.²⁵⁰ Myös Sinikka Enroth mainitsee tämän muistiinpanoissaan ja toteaa, että samana vuonna Erik myös osallistui ensimmäiseen yhteisnäyttelyynsä Helsingissä.²⁵¹ Tästä mahdollisesta ensinäyttelystä ei kuitenkaan ole olemassa tarkempia tietoja. Timo Vuorikoski tarkentaa, kuinka “varhaisin painettuihin lähteisiin perustuva tieto” Enrothin näyttelyihin osallistumisesta on vuoden 1940 Nuorten näyttelystä Helsingin Taidehallissa. “Matrikkelitiedoissaan Enroth on kuitenkin itse ilmoittanut osallistuneensa näyttelyihin jo vuodesta 1938 lähtien.”²⁵²

Vuorikoski mainitsee Enrothin opettajaksi piirustuskoulussa taidemaalari Per Åke Laurenin.²⁵³ Erik puolestaan on muistellut opettajistaan erityisesti William Lönnbergiä.²⁵⁴ Vuorikosken mukaan on “todennäköistä”, että Erik tutustui syksyn

a insikter godkänts i a-kl. Cykelsoldat -examen.” Erik Enrothin suojeluskuntatodistus kuvattu Ensenadassa lokakuussa 2016.

²⁴⁵ Vuorikoski 1991, 7.

²⁴⁶ Vuorikoski 1991, 33.

²⁴⁷ Kirsi Kunnas, “Erik Enroth”. *Taide* 2/1960, 106.

²⁴⁸ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

²⁴⁹ Saari 2012, 173.

²⁵⁰ Vuorikoski 1991, 7.

²⁵¹ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

²⁵² Vuorikoski 1991, 8–9. Järjestyksessä toinen Nuorten näyttely oli avoinna Helsingin Taidehallissa 14.9.–6.10.1940. Erik Enroth osallistui tähän näyttelyyn teoksilla *Omakuva* ja *Isäni* (Vuorikoski 1991, 8–9). Matrikkeli, johon Vuorikoski viittaa, on *Kuvataiteilijat* 72. Marjatta Saari (2012, 173) tosin nostaa esiin *Nya Pressenin* haastattelun 26.7.1971, jossa myös Erik itse mainitsee vuoden 1940 Nuorten näyttelyn ensimmäiseksi näyttelykseen.

²⁵³ Vuorikoski 1991, 7.

²⁵⁴ Saari 2012, 173. Saari viittaa *Suomen Sosiaalidemokraatissa* 22.12.1973 julkaistuun haastatteluun.

1938 aikana myös tuleviin ystäviinsä Åke Mattakseen ja Mauno Markkulaan. Mattas oli aloittanut syksyllä 1938 Taideteollisuuskeskuskoulun graafisella osastolla (minne myös Erik oli siis nähtävästi ainakin pyrkinyt). Markkula puolestaan oli opiskellut Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa jo vuodesta 1936 alkaen.²⁵⁵ Viimeisenä rauhan keväänä ennen toista maailmansotaa Enroth siirretään 15.5.1939 piirustusluokalle. “Taideyhdistyksen piirustuskoulun toiminta siirrettiin uuden perustetun Suomen Taideakatemian säätiön alaisuuteen. Talvisota [...] kuitenkin keskeytti koulun toiminnan.”²⁵⁶

Sinikka Enrothin muistiinpanoissa vuosille 1937–38 ajoittuisi myös Erikin yhdeksän kuukauden mittainen pesti merimiehenä, Amsterdamin kautta Lontooseen ja Hulliin. “Erikin tehtävänä oli laivan ruumassa mättää hiiliä lapiolla uuniin. [...] Satamissa poiketessaan Erik näki elämän kovat kasvot prostituutteineen, satamajätkeineen ja tappeluineen.” Sinikan arvion mukaan “Erik pestautui merimieheksi aina silloin, kun rahat olivat loppu, kävi välillä taidekoulua.”²⁵⁷ Pesti(t) merimiehenä ovat varsin mahdollisia myös sotaa edeltäneinä vuosina, sillä Tukholmassa opiskellessaan Enroth pestautui myös merimieheksi. Kesällä 1946 Erik tosin viipyi merillä “vain vajaan kuukauden”. Matkan aikana hän oli käynyt “Englannissa ja mikä tärkeintä, myös Pariisissa.”²⁵⁸

Sotaa edeltäneisiin vuosiin sisältyi luonnollisesti myös nuoren miehen poikamieselämää, josta ei juurikaan ole tarkempia tietoja. Ensenadasta löytyneistä valokuvista voi tosin jotain päätellä. Suojeluskunta-aikoihin otetun hiihtokuvan kääntöpuolelle Erik on kirjoittanut nimen “Iris Laitinen” ja tämän tuolloisen osoitteen Hämeentiellä (*Tawastväg*) Helsingissä. Tämän kuvan lisäksi Enrothin sotaa edeltäneiltä nuoruusvuosilta on olemassa vain yksi kuva, jossa Erik pajaa kissanpentua ystävänsä Olavi Sutisen vieressä. Kuten niin monelta ikätoverilta, toinen maailmansota katkaisi nuoruuden julkalla tavalla myös Erik Enrothilta.

2.3.1.3 Talvi- ja jatkosota

Erik Enroth aloitti asepalveluksensa 8.9.1939 (III/T-JRI) ja toimi rintamalla (9/JR 61) pikakivääriampujana 24.12.1939–19.2.1940. Hän haavoittui vasempaan käsivarteensa Pien-Peron taisteluissa 19.2.1940 ja oli sairaalassa hoidettavana 8.8.1940 saakka. Siviiliin Enroth palasi 22.8.1940 varusmiespalvelunsa suorittaneena.²⁵⁹ Ensenadassa on Erik Enrothin 15.1.1964 uudistettu sotilaspassi, joka vahvistaa edellä mainitut tiedot.

Sinikka Enrothin muistiinpanoista löytyy myös hieman tarkempia tietoja, jotka tämä on oletettavasti saanut Erikiltä itseltään. Vaikka lähdekriittisyyttä ei unohtaisi-

²⁵⁵ Vuorikoski 1991, 8. Ks. myös Vieru 1991, 18 sekä Jauhiainen 1986, 157–158.

²⁵⁶ Vuorikoski 1991, 8.

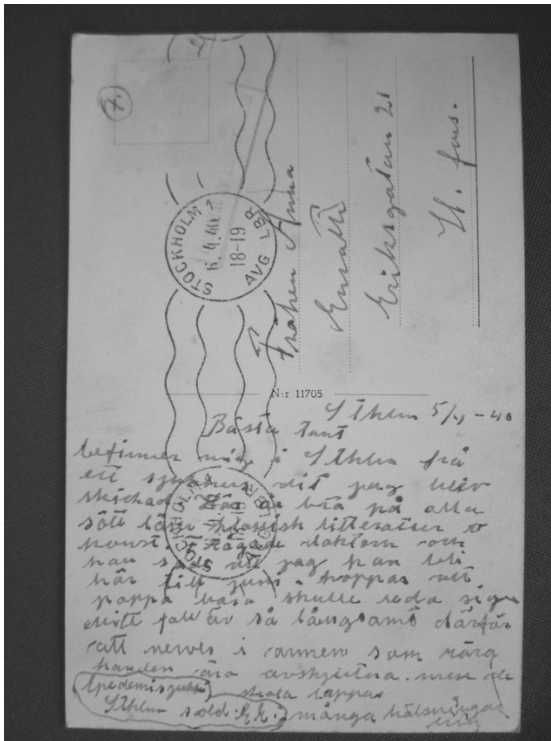
²⁵⁷ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

²⁵⁸ Vuorikoski 1991, 24.

²⁵⁹ Vuorikoski 1991, 8. Timo Vuorikoski on käyttänyt lähteenään Erik Enrothin sotilaspassia.

kaan, on mielestäni silti epätodennäköistä, että Erik olisi tällaisista asioista valehdellut, tai että Sinikka olisi keksinyt kaiken omasta päästään. Muistiinpanojen mukaan Erik olisi aloittanut asepalveluksensa Suomenlinnassa. Ennen liikekannallepanoa (Erikin peruskoulutusjakso päättyi 20.12.1939) Erik avusti Helsingin pommituksissa syttyneiden tulipalojen sammuttamisessa.²⁶⁰ Talvisota oli syttynyt 30.11.1939.

Talvisodan juoksuhaudoista Sinikka Enroth nostaa esiin erään Erikille mieleen vahvasti syöpyneen kokemuksen. “Kerran sattui niin, että juostessaan taistelun tuoksinnassa omassa suojahaudassa kulman taakse Erik törmäsi viholliseen [...]” Kertomuksen mukaan Erik onnistui kädessään olleella lapiolla surmaamaan vihollisen kaulaan kohdistuneella iskulla. Erityisesti tämä kokemus vainosi taiteilijaa ymmärrettävästi myös myöhempinä vuosina. “Vielä ennen omaa kuolemaansa 1975 Erik rukoili anteeksiantoa teollensa. Niin hirveätä oli ns. lähitaistelu ollut Erikille.”²⁶¹



Kuva 7. Erik Enrothin postikortti Anna Enrothille sotilas-sairaalaista Tukholmasta 5.4.1940. Kuva: Tomi Moisio.

Haavoittumisesta Pien-Peron taistelun yhteydessä kerrotaan Sinikka Enrothin julkaisemattomissa muistiinpanoissa seuraavaa. Erik “haavoittui vasempaan käsivarteensa ammuksen räjähtäessä lähellä. Samalla häneltä meni vasemmasta korvasta kuulo.” Käden kohtalosta Sinikka toteaa, kuinka “[s]uomalaiset sotälääkärit olisivat halunneet amputoida käden, mutta vapaaehtoisina Suomen talvisotaan tulleet ruotsalaiset lääkärit pelastivat käden ja toimittivat Erikin Tukholman sairaalaan.”²⁶² Enrothin ruotsinkielisyys lienee ollut tässä eduksi.

Haavoittuminen taistelussa on ollut tiedossa, mutta mainintaa ajasta sairaalassa nimenomaan Tukholmassa ei ole esiintynyt tähänastisessa Enroth-tutkimuksessa. Ensenadasta löytyi Erikin Annatädilleen Tukholmasta lähettämä postikortti (päivätty 5.4.1940, Tukholman postin leima päivää myö-

²⁶⁰ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

²⁶¹ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

²⁶² Sinikka Enrothin muistiinpanot.

hemmin; Kuva 7), joka tuntuu vahvistavan sairaalahoidon Tukholmassa. Erik kertoo kortissaan asioiden olevan hyvin. Hän kuulemma ”lukee klassista kirjallisuutta ja taidekirjoja” toipuessaan vammoistaan. Lääkäri on spekuloinut, että Erikin Tukholmassa olo jatkuisi kesäkuulle (todellisuudessa Erik kotiutettiin sairaalasta vasta elokuussa). Syyksi hitaaseen toipumiseen Erik mainitsee sen, että käden hermot ovat vaurioituneet (Erik käyttää verbiä *avskjutna*, eli että hermot on ”ammuttu”). Osoitteeseen Erik mainitsee ”Epidemisjukhus Sthlm sold. EE”. Kortti myös vahvistaa sen, että Erik oli läheisempi isovanhempiensa kuin äitinsä kanssa. Hän kutsuu tekstissä isoisäänsä isäkseen ja käyttää äidistään tämän etunimeä.²⁶³

Sinikka Enrothin muistiinpanoissa kerrotaan myös, kuinka Erik ihastui erääseen ruotsalaiseen sairaanhoitajaan. Kuva tästä tummatukkaisesta naisesta on Erik Enrothin valokuva-albumissa. Koska Erikin oikea käsi oli säilynyt vahingoittumattomana, pystyi tämä piirtelemään toipilasaikanaan ja tekemään Sinikan mukaan vaikutuksen ruotsalaiseen hoitajaan. Tämä nähtävästi matkusti katsomaan Erikin yksityisnäyttelyä Galerie Hörhammerilla vuonna 1966, mutta ”Erikillä ei vain ollut tarpeeksi aikaa keskustella hänen kanssa, koska avajaisissa oli myös muita samaa tahtomassa.”²⁶⁴ Tuskin oli kovinkaan poikkeuksellista, että haavoittuneiden sotilaiden ja heitä hoivanneiden kipusisarten välille syntyi romanttisia suhteita, tai ainakin ihastumisia. On vaikea päätellä, kuinka vakavasta tai pitkälle edenneestä suhteesta Erikin ja ruotsalaisen sairaanhoitajan välillä oli kyse. Suhde lienee päättynyt siihen, kun Erik kotiutettiin Tukholman sairaalasta elokuussa 1940.

Välirauhan aikana Erik Enroth jatkoi sodan keskeyttämiä taideopintojaan. Syyskuussa Helsingin Taidehallissa avautui Nuorten näyttely, joka oli Enrothin ensimmäinen dokumentoitu näyttelyesiintyminen. Erik osallistui näyttelyyn teoksilla *Oma-*



Kuva 8. *Omakuva*, ajoittamaton, öljyväri kankaalle, 73 x 60,5 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Tomi Moisio.

²⁶³ ”Hoppas att pappa bara skulle reda Signe.” Erik kuitenkin toivoo, että isoisä tiedottaisi äitiä Erikin sairaalassaolosta. Erik Enrothin kortti Anna-tädille Tukholmasta 5.4.1940. Kuriositeettina mainittakoon, että postikortin kuva-aihe on valokuva Tukholman kuninkaallisesta oopperasta.

²⁶⁴ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

kuva ja *Isäni*.²⁶⁵ Ensenadassa sijaitsee maalaus, jonka tulkitsisin varhaisimmaksi (säilyneeksi) Erik Enrothin maalaamaksi omakuvaksi (Kuva 8). Olisi hauska leikkiä ajatuksella, että kyseessä olisi sama maalaus, jolla Enroth osallistui Nuorten näyttelyyn. Tästä ei kuitenkaan ole mitään todisteita. Ainoastaan ajoitus voisi tukea teoriaa. Teoksessa ei ole vuosilukua, mutta se on maalattu mitä luultavimmin joko ennen sotaa tai välirauhan aikana. Ilmaisultaan teos eroaa melko paljon Enrothin pian sodan jälkeen omaksumasta ekspressiivisemmästä sivellintyöskentelystä. Maalauksessa Enroth on kuvannut itsensä taiteilijana paletti kädessä, solmio kaulassa. Taustan autio maisema muistuttaa *pittura metafisican* avaria ja arvoituksellisia ympäristöjä. Nuoren taiteilijan takana näkyy muutama porrasaskelma, viittaamassa kenties taiteen portaisiin, joita Enroth on alkanut kavuta. Maalaus on nuoren, omaa ääntään ja ilmaisuun vielä etsivän taiteilijan yritys identiteetin hahmottelemiseksi. Maalauksesta *Isäni* ei ole mitään tarkempia tietoja. Luultavimmin se on kuitenkin esittänyt taiteilijan isoisää Karl Enrothia, joka tuolloin vielä oli elossa. Karl Fritiof Enroth kuoli 17.8.1944.

Suomen Taideakatemian piirustusluokalla aiemmin opiskellut Enroth jatkoi keväällä 1941 opintojaan maalausluokalla. Opettajana toimi Aarre Heinonen, ja samalla luokalla opiskeli muiden ohella Mauno Markkula.²⁶⁶ Suomen Taideakatemian käsikirjoitettua opiskelijamatrikkelia lehteillyt Timo Vuorikoski listaa maalausluokan opiskelijoiksi lisäksi Anna Maria Aallon, Gunnar Akkolan, Anna-Lydia Järvisen, Elsa Koiviston, Tapani Lemminkäisen, Salli Pitkäsen, Inga Reuterin ja Gunnel Wahlforsin.²⁶⁷ Tunnetuin edellä mainituista lieenee Tapani Lemminkäinen (1912–1971), vaikka hänen teoksiaan ei tule yhtä usein vastaan kuin Enrothin tai Markkulan, puhumattakaan, että hänestä voisi lukea kovin monesta taidehistoriallisesta yleisesityksestä. Erik Enrothin ikätoveri Gunnel Wahlfors (1917–1989) loi uraa kuvataiteilijana Ruotsissa ja tunnetaan etupäässä kuvittajana. Gunnar Akkola (1914–2008) puolestaan muistetaan Arabialle suunnittelemaastaan muotoilusta. Anna Järvisen (1905–1978) luomistyö ei ole kovin pysyviä jälkiä jättänyt, mutta huomionarvoista tässä yhteydessä on se, että Erik Enrothin tavoin myös hän opiskeli André Lhoten akatemiassa Pariisissa, tosin hieman Erikiä myöhemmin.²⁶⁸

Tapani Lemminkäistä yhdistivät Erik Enrothiin lisäksi kirjalliset kunnianhimot. Karikatyyreistään tunnettu Lemminkäinen hahmotteli opiskelutovereistaan pistäviä luonnehdintoja runomuodossa. Hänen käsialaansa on ”Riimikronikka taiteilijaiduista” keväältä 1941. ”Esitellä suonet minun näitä/ taiteilijakoulun ’arpipäitä’”, aloittaa Lemminkäinen ”iroonisin nyanssein” höystetyt kuvailunsa ja vihjaa samalla siihen, että monet opiskelijoista olivat talvisodan arpeuttamia. Luonnehdinta Erik Sigfrid Enrothista kuuluu kokonaisuudessaan näin:

²⁶⁵ Vuorikoski 1991, 8. Näyttely oli avoinna 14.9.–6.10.1940.

²⁶⁶ Vuorikoski 1991, 9.

²⁶⁷ Vuorikoski 1991, 9.

²⁶⁸ Suomen taiteilijaseuran kuvataiteilijamatrikkelin mukaan Järvinen opiskeli Lhoten akatemiassa 1950–51.

Tuhat tulessa on rautaa Enrothilla,
etsaa, kiroo, sotkee paletilla
värit hurjat, potkii kumoon pallit,
milloin miellytä ei alastomat mallit.
"U ha ha ha" sentään usein raikuu,
suloserenaadin portahikko kaikuu.
Keksijänä tunnet hänet varmaan,
laatijana pyssyn teräsharmaan.
Viimeks keksi oivan symbioosin:
Veli Markkulalle paistaa läskisoosin.²⁶⁹



Kuva 9. Erik Enroth rintamapiirtäjänä siellä jossakin. Kuva Enrothien valokuva-albumista.

Maalausopinnot kuitenkin katkesivat varsin pian. Jatkosodan sytyttyä 25.6.1941 Erik Enroth ilmoittautui joukko-osastoonsa (JR 55). Tammikuusta toukokuuhun 1942 hän oli JR 24:ssa, ennen kuin hänet siirrettiin Helsingin suojeluskuntapiiriin esikuntaan. Enroth siirrettiin 31.8.1942 3. tiedotuskomppaniaan ja tästä alkaen hän toimi eri tiedotuskomppanioissa 14.6.1944 saakka. Enroth vapautettiin palveluksesta 6.10.1944. Sotilasarvoltaan hän oli alikersantti ja erityiskoulutukseltaan hänet mainitaan TK-rintamapiirtäjänä.²⁷⁰

TK-piirtäjänä Erik Enroth oli poikkeuksellisen tuottelias. Sotamuseon inventaariluettelossa on 154 nimekettä Enrothilta. Näi-

tä teoksia nähtiin ensimmäisen kerran laajalti Enrothin retrospektiivissä Sara Hildénin taidemuseossa keväällä 2012. Mainittakoon, että ainakin yksi Enrothin teoksista julkaistiin myös *Hopeapeili*-lehdessä heinäkuussa 1943 otsikon "He 'siellä jossakin' alla. TK-piirustusten (joukossa myös joitain maalauksia) suuri määrä kielii voimak-

²⁶⁹ Tapani Lemminkäisen "Riimikronikka taiteilijaiduista" keväältä 1941. Faksattu Kuvataideakatemiasta Sara Hildénin taidemuseolle 1991. SHTA.

²⁷⁰ Vuorikoski 1991, 9.

kaasta luomisvimmastakaan keskellä sodan melskeitä. Myös Timo Vuorikoski huomioi tämän ja mainitsee lisäksi, että kolmannessa Nuorten näyttelyssä Helsingin Taidehallissa alkuvuodesta 1942 Enrothilta oli esillä peräti kymmenen maalausta. Samana keväänä Enroth osallistuu myös Suomen Taiteilijain 49. vuosinäyttelyyn samaisessa Helsingin Taidehallissa neljällä teoksella.²⁷¹

Erik Enrothin teokset huomataan myös lehtikritiikeissä. Nuorten näyttelyn yhteydessä Enrothin mainitsevat niin Edvard Richter (*Helsingin Sanomat*, 2.2.1942) kuin Signe Tandefeltkin (*Hufvudstadsbladet*, 14.2.1942). Tandefelt (*Hufvudstadsbladet*, 11.4.1942) noteeraa Erikin teokset myös Suomen Taiteilijain 49. vuosinäyttelyn yhteydessä ja luonnehtii tämän piirrosjälkeä ”herkkätunteiseksi”.²⁷² Näyttelyissä nähtyjä teoksia on vaikea identifioida. Aiheista (maisemia, tehdas- ja satama-aiheita, henkilötutkielmia) päätellen Enroth on maalannut samankaltaisia motiiveja kuin joitain vuosia myöhemminkin. Kohtalokkaan kuuloisesta teoksesta *Kuolema ja kurtisaani* on vaikea näkemättä sanoa, sijoittuuko se lähemmäs symbolismia à la Félicien Rops (1833–1898) vai Weimarin tasavallan aikaista sievistelemätöntä todenkaltaisuutta. Jos katsoo Erik Enrothin sodanjälkeisiä grafiikanlehtiä, kuten *Nainen Pariisista (Kokotti)* tai *Kuolema ja harlekiini* (molemmat Sara Hildénin taide-museo), niin todennäköisesti mukana on kumpaakin.

Sodan kokeneet eivät liene liiemmin puhuneet kokemuksistaan, paitsi korkeintaan alkoholin avittamina.²⁷³ Erik tuskin oli poikkeus tässä suhteessa, vaikka Sinikka Enrothin muistiinpanoista eräs tuokiokuva jatkosodan ajalta löytyykin. ”Erään tais-telutauon aikana Erik lähti polkupyörällä tapaamaan toisen yksikön miehiä. Sattumalta yksi vihollisen tiedustelukone ajoi matalalla. Tietenkin he huomasivat Erikin ja ampuivat konekiväärisarjan Erikiä päin.” Tien pientareella sijainneen kiven taakse suojautunut Enroth kävi sitten kilpaan koneen kanssa ja ampui tätä kohti sillä seurauksella, että kone kiersi takaisin ja ampui toisen sarjan. Pian vihollinen kuitenkin luopui leikistä ja kiersi pois.²⁷⁴

Sota päättyi Erik Enrothin osalta 6.10.1944, kun hän palasi siviiliin ja jatkoi sodan keskeyttämiä opintojaan Suomen Taideakatemian koulun maalausluokalla. Sodan loppuvaiheilla, toukokuussa 1944, Enroth oli saanut Suomen Taideyhdistyksen myöntämän 600 markan Hovingin apurahan ”[i]lmeisenä tunnustuksena taiteellisesta aktiivisuudesta jopa sodan epävakaisissa oloissa”.²⁷⁵ Apuraha on varmasti tullut tar-

²⁷¹ Vuorikoski 1991, 9–10. Teokset Nuorten näyttelyssä olivat näyttelyluettelon mukaan nimeltään *Kesä, Rajuilmä, Annala, Kevät, Harjoitelma, Satama-aihe, Puisto, Veneitä, Rakennustyö ja Mies*. Suomen Taiteilijain 49. vuosinäyttelyyn Enroth puolestaan osallistui teoksilla *Kuolema ja kurtisaani, Äiti ja lapsi, Tehdas* sekä *Satama-harjoitelma*.

²⁷² ”Erik Enroth exponerar några sensibla teckningar.” Vuorikoski 1991, 10; Saari 2012, 173–175. Alkuperäiset lähteet E.R.-r, *Nuorten näyttely Taidehallissa*. HS 2.2.1942 ja S.T.-lt, *Finska konstnärernas XLIX utställning*. Hbl 11.4.1942.

²⁷³ ”Kukaan ei puhunut sodasta,” summasi Kirsi Kunnas sodanjälkeisten vuosien tunnelman keskustelumme yhteydessä. Kirsi Kunnaksen suullinen tiedonanto 11.4.2012.

²⁷⁴ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

²⁷⁵ Vuorikoski 1991, 10.

peeseen sodasta palaavalle taiteilijalle. Sodan jälkeen kaikesta oli pulaa. Sinikka Enrothin mukaan Erik joutui pitkään sodan jälkeen pitämään yllään ”sotilas-kampeitaan”, sillä pulaa oli paitsi vaatteista myös rahasta. Tuskin on liian uskallettua olettaa, että Hovingin apuraha ei ole kovin pitkään viipyillyt sodasta palaavan nuorukaisen taskuissa. Kiväärinsä Enroth oli Sinikan muistiinpanojen mukaan ”heittänyt jonkun kansakoulun kaapin päälle”. Enroth oli sodan aikana kuulemma myös näpistänyt pistoolin joltain junassa torkkuneelta saksalaiselta upseerilta. Tämän pistoolin Erik tietävästi lahjoitti ystävälleen Sigge Dahljelmille.²⁷⁶

Vaikka Erik Enroth oli sodan suhteen niukkasenainen, *kertoi* hän siitä kuitenkin jotakin, ainakin Sinikka Enrothin mukaan. Ehkä juuri tarve kertoa jotakin on kiinnostavampaa kuin kertomusten todenmukaisuus (sitäkään kyseenalaistamatta). H. Porter Abbott ehdottaa, että ”kaipuumme kertovaa muotoa kohtaan on niin suuri, että emme oikeastaan edes usko asioiden olevan totta, ellemme voi nähdä niitä tarinan muodossa”. Tällainen fragmentaarisen kokemuksen ”normalisointi” kerronnallisen koherenssin avulla oli myös Hayden Whiten projektin ytimessä. Abbott puhuu kertomuksesta myös ”toden retoriikkana”, mikä on kiinnostavaa pitää mielessä tulevia lukuja ajatellen.²⁷⁷

2.3.2 Taistelu jatkuu. Vuodet 1945–1962

2.3.2.1 Paluu taideopintoihin

Paluu reserviin oli epäilemättä kaikkea muuta kuin ongelmatonta. Arjen käytännön ongelmien lisäksi sodassa on ollut paljon käsittelemistä myös henkisesti. Taistelukokemukset olivat traumatisoivia. Monien osalta taistelut jatkuivat siviiliyhteiskunnassa. Tähän viittasi myös Kirsi Kunnas keskustelumme yhteydessä. Sodasta ei puhuttu, vaan sitä käsiteltiin muilla tavoin. Erik Enrothin tapa oli jatkaa taistelua taiteessaan.²⁷⁸ Artikkelissaan ”Erik Enroth – eurooppalainen ja suomalainen maalari” (1961) Kunnas oivalsi, kuinka ”konkreettinen todellisuus on täynnä kuumaa ja kylmää sotaa”. Kunnas myös osasi yhdistää Enrothin taiteellisen diskurssin ajan sosiaaliseen kontekstiin, vaikka ei näitä sanoja käytäkään: ”Siksi taiteilijan on aistit valppaina elettävä ajassa ja välitettävä totuutensa siitä häikäilemättömästi”.²⁷⁹ Varsinaisten taistelujen tauottua edessä oli itään ja länteen jakautunut vastakkainasettelujen aika. Ihmisen olemisen historistisuutta korosti myös filosofinen hermeneutiikka: ”kaikki

²⁷⁶ Sinikka Enrothin muistiinpanot. Nimen kirjoitusasu on muistiinpanoissa tosiaan ”Dahljelm”. Pitäisikö sen olla Dalhielm?

²⁷⁷ Abbott 2008, 44.

²⁷⁸ ”Se on sitä samaa sotaa minkä hän on läpi käynyt.” Kunnaksen mukaan Erik maalasi ”raivoissaan – se oli sen jälkisotaa.” Kunnas korosti, kuinka ”nykyään ei ihmiset yhtään tiedä kuinka paljon se sota vaikuttaa”. Maalaaminen oli ”Erikin sisäistä taistelua ja jatkoa sille inholle mitä sota aiheuttaa – tämä on se, mitä nuori polvi ei ymmärrä.” Kirsi Kunnaksen suullinen tiedonanto 11.4.2012.

²⁷⁹ Kunnas 1961, 139–140.

toiminta ja ymmärrys on ankkuroitu tiettyyn historialliseen tilanteeseen, johon vaikuttaa yhteiskunnallinen systeemi ja sen ihmisille langettamat identiteettikategoriat”.²⁸⁰

Taideopintojen jatkaminen oli tärkeä kiinnekohta: jotakin, mihin palata. Taide tarjosi varmasti myös muuta ajateltavaa, ihanteellisemman maailman, johon heittäytyä. Joukko Taideakatemian opiskelijoita muodosti vapaan ja epämuodollisen taiteilijaryhmittymän, ”Sunnuntairymän”, jossa ”yhteisellä hauskanpidolla ja vapaa-ajanvietolla oli keskeinen osuus”. Tähän ryhmään kuuluivat Erik Enrothin ohella muiden muassa Åke Mattas, Tapani Raittila, Olavi Valavuori, Helge Dahlman, Teuvo-Pentti Pakkala, Ernst Methner-Borgström, Anita Snellman sekä Anneli Ahomaa. Toukokuussa 1945 opintonsa päättänyt ja 1000 markan suuruisella stipendillä palkittu Enroth jatkoi seurustelua ystäviensä kanssa myös opintojensa päätyttyä.²⁸¹

Timo Vuorikoski kertoo Sara Hildénin muistelleen, kuinka Anneli Ahomaa oli kesäkuussa 1945 kutsunut Erik Enrothin ja Åke Mattaksen viettämään juhannusta isänsä huvilalle Tampereen Pispalaan. Juhliin oli kutsuttu myös Sara Hildén, joka tuolloin työskenteli Tampereen Puku Oy:n liikkeenhoitajana.²⁸² Tuon kesän juhannusjuhlat olivat hyvin ratkaisevat, vaikka onkin luultavaa, että Sara Hildén oli tavannut Erik Enrothin jo aiemmin.²⁸³ Juhlissa kävi ilmi, että Enrothin työolosuhteet olivat erittäin kehnot johtuen työtilan puutteesta ja taloudellisista hankaluuksista. Sara Hildén halusi avustaa lahjakasta mutta vähävaraista taiteilijaa tarjoamalla tälle työtilat Tampereelta asuinkerrostalonsa tyhjillään olleesta vinttikomeroista osoitteesta Hämeenpuisto 35. Tämän uuden ystävyys- ja mesenaattisuhteen myötä Enroth alkoi käydä Helsingistä käsin Tampereella maalaamassa.²⁸⁴

Enrothin asuin- ja työskentelyolosuhteet olivat kaikesta päätellen kirjavat ennen tätä Sara Hildénin tarjousta. Sinikka Enrothin muistiinpanoista voi lukea, kuinka Erik säilytti töitään ”Hesperiankadun rakennuksen vintillä, jossa hän itse yönsä vietti jalat oven ulkopuolella käytävällä”. Erik nähtävästi myös ”toisinaan jakoi jonkun kämpän yhteisesti taiteilijakavereittensa kanssa”.²⁸⁵ Mitään sinänsä poikkeuksellista näissä aloittelevan taiteilijan olosuhteissa ei ole. On kuitenkin helppo ymmärtää, kuinka houkuttelevalta Sara Hildénin tarjouksen on täytynyt tuntua. Sara Hildénin

²⁸⁰ Meretoja 2018, 10.

²⁸¹ Vuorikoski 1991, 11. Enrothille myönnettiin Suomen Taideakatemian koulun stipendi tunnustuksena opintomenestyksestä.

²⁸² Vuorikoski 1991, 11–14.

²⁸³ Ulla Vihanta viittaa Kauko Lehtisen suulliseen tiedonantoon 17.9.2011, jossa Lehtinen kertoi taiteilija Rut Brykin esitelleen Enrothin Sara Hildénille jo aiemmin. Rut Bryk ja Sara Hildén olivat hyviä ystäviä ja Bryk sai Hildénin kiinnostumaan kuvataiteesta (Vihanta 2012, 37). Allekirjoittaneelle Lehtinen kertoi, kuinka ”Rut Bryk sanoi hommaavansa kaverin Saaralle” (Kauko Lehtisen suullinen tiedonanto 25.4.2012).

²⁸⁴ Vuorikoski 1991, 14.

²⁸⁵ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

Timo Vuorikoskelle antaman tiedon mukaan “[e]nsimmäinen uudessa ‘ateljeessa’ maalattu teos esitti ikkunasta avautuvaa Hämeenpuiston maisemaa”.²⁸⁶

Helsingin Taidehallissa avautui 29.9.1945 Nuorten näyttely, johon Erik Enroth osallistui teoksilla *Luotoja*, *Balettinäkemys*, *Syksy*, *Sirkusratsastajatar*, *Nature Morte* sekä *Kukka ja valkoinen maljakko*.²⁸⁷ Vaikka Enrothia olisi teosnimistä päätellen voinut alkaa tituleerata esimerkiksi “baletti-” tai “kukkamaalariksi”, päätti lehdistö valita toisenlaisen painotuksen. Timo Vuorikoski nostaa tutkimuksessaan esiin niin Rabbe Enckellin, Tito Collianderin kuin E. J. Vehmaankin kritiikit, joissa kaikissa Enrothin tyyli halutaan tulkita nimenomaan “miehiseksi” tai “miehekkääksi”. Erityisesti *Luotoja*-maalauksella on Enckellin mukaan nähtävästi ollut “epäsentimentaalinen ja miehekäs luonne”. Jos lehdistön maskuliinisen päätöksen jättää omaan arvoonsa, on merkitteä pantavaa se, että Vuorikoski lukee 21.10.1945 päättyneen Nuorten näyttelyn Enrothin “ensimmäiseksi taiteelliseksi voitoksi”. Esimerkiksi *Uuden Suomen* E. J. Vehmas kiinnitti huomiota, minkä nyt “miehekkään ryhdin” hehkuttamiseltaan ehti, “elävän tunnepanoksen [...] selkeästi tasapainoiseen ja vaivattomaan ilmaisuun”.²⁸⁸

Erik Enrothin valokuva-albumissa on kuvia kesäiseltä maalausretkeltä yhdessä taiteilija Olli Miettisen (1899–1969) kanssa. Valokuvista päätellen taiteilijat maalasivat saaristossa ja liikkuiivat purjeveneellä.²⁸⁹ Onko Nuorten näyttelyssä kiitosta saanut *Luotoja* maalattu tällä retkellä? Enrothin ja Miettisen yhteistä veneilyä on vaikea ajoittaa tarkasti. Enroth vietti tiettävästi koko kesän 1945 Suomessa. Kevään 1946 Enroth puolestaan vietti Tukholmassa, mutta palasi Suomeen heinäkuussa. Kesällä 1946 Enroth tapasi vanhoja taiteilijatovereita “improvisoiduissa juhlissa”.²⁹⁰ Toisaalta myös kesä 1947 voisi tulla kysymykseen. Enroth työskenteli kesän “osittain Helsingissä, osittain Tampereella”, mutta piipahti tiettävästi myös Hangossa heinäkuussa.²⁹¹

2.3.2.2 Tukholma

Erik Enrothin tavoitteena oli täydentää taideopintojaan Tukholmassa. Tähän on ollut monta hyvää syytä. Ensinnäkin Ruotsin taidemaailma on aina ollut Suomea edellä, mitä tulee esimerkiksi perinteiden laajuuteen ja kansainvälisten virtausten omaksumiseen. Toiseksi ruotsinkieliselle Enrothille on ollut helppoa solahtaa taidekontekstiin, jossa kommunikointi tapahtuu hänen äidinkielellään. Kolmanneksi Enrothilla oli takanaan pitkä sairaalajakso Tukholmassa, joten hän tunsikin jo kaupunkia jonkin verran. Lisäksi on syytä muistaa, että Ruotsi ei ollut – ainakaan suoranaisten taite-

²⁸⁶ Vuorikoski 1991, 14.

²⁸⁷ Vuorikoski 1991, 16.

²⁸⁸ Vuorikoski 1991, 16. Alkuperäiset kritiikit R. E-ll, *De ungas utställning*. Hbl 7.10.1945; T. C., *De ungas utställning*. Nya Pressen 6.10.1945; E. J. Vehmas, *Nuorten näyttely*. US 14.10.1945.

²⁸⁹ Erik Enrothin valokuva-albumi. Sinikka Enroth on kirjoittanut kuvien yhteyteen kommentteja ja pohtiikin, onko kuvat Erikistä ja Olli Miettisestä ottanut jälkimmäisen Aila-rouva.

²⁹⁰ Vuorikoski 1991, 24–26.

²⁹¹ Vuorikoski 1991, 30.

lujen muodossa tai virallisesti – osallistunut toiseen maailmansotaan, joten olosuhteet Itämeren länsipuolella olivat paljon vakaammat ja vauraammat kuin jälleenrakennusta yrittäneessä Suomessa.

Tammikuussa 1946 Enroth sai tarvittavan kutsun Ruotsin Kuninkaallisesta Taidekorkeakoulusta. Matkaanlähtö ei kuitenkaan sujunut yhtä sutjakasti kuin nykyään, sillä nähtävästi puutteellisten paperien takia Enrothin passianomus on ensin hylätty. Matka Ruotsiin siirtyi, sillä Enrothin oli pyydettyä uudet kirjalliset todistukset jatko-opinnoistaan. Myötätuulta purjeisiin tuli sen sijaan 10 000 markan apurahan muodossa. Tämän oli myöntänyt kokouksessaan 20.2.1946 Fonden för Finlands svenska bildkonstnärer och tonsättare.²⁹²

Timo Vuorikoski toteaa seikkaperäisessä selvityksessään Erik Enrothin sodanjälkeisistä vuosista, kuinka tämä vihdoinkin sai aloitettua opintonsa Tukholmassa maaliskuussa 1946. Alivuokralaisasunto on järjestynyt osoitteesta Luntmakargatan 93, mutta niin asuminen kuin kaikki muukin on valitettavan kallista. Työvire on hukassa, mutta kiinnostavia näyttelyitä on runsaasti. Väliaikaista helpotusta taloudelliseen ahdinkoon tulee Sara Hildénin Pohjois-Ruotsissa asuvan ystävän rahalahetyksestä.²⁹³

Kun lukee Vuorikosken selvitystä Enrothin Tukholman-ajoista, nousee sieltä esiin muutama yleishavainto. Enroth oli alituisen taloudellisissa vaikeuksissa. Tämä heijastui negatiivisesti sekä opintoihin että maalaamiseen ylipäänsä, sillä Enroth joutui jatkuvasti tekemään muita töitä henkensä pitimiksi. Lisäksi taiteilija paitsi sairasteli, joutui myös kolariin pyöräillessään ja tämän vuoksi sairaalaan. Yhdessä toimeentulohankaluuksien kanssa tämä johti siihen, että aika Tukholmassa näyttäytyy jokseenkin alakuloisessa valossa.²⁹⁴

Erik Enroth vietti Tukholmassa aikaa kahteen otteeseen, ensin maaliskuusta heinäkuuhun 1946, sitten syksystä 1946 huhtikuuhun 1947. Ajoittain työvirekin on nähtävästi ollut paranemaan päin. Satunnaisista töistä, joita Enroth teki henkensä pitimiksi, Vuorikoski mainitsee talojen ja kylttien maalaamisen sekä NK:n tavaratalon keittiössä työskentelyn. Joitain pilapiirroksiaan Enroth oli nähtävästi saanut myytyä lehtiin, ja ainakin puhetta on ollut myös joidenkin ostosten tekemisestä Sara Hildénin toimeksiannosta. Kesäkuussa 1946 Enroth vietti vajaan kuukauden merimiehenä.²⁹⁵

Myös Sinikka Enrothin muistiinpanoissa Erikin aika Tukholmassa näyttäytyy rahahuolien varjostamana. Taiteilijan tilapäistöistä kuitenkin muodostuu kirjavampi kuva. ”Kaikki työ kelpasi Erikille, milloin oli mattojen tamppaajana, milloin koirien pissattajana.” Enroth toimi nähtävästi myös avustajana tukholmalaisessa teatterissa ja

²⁹² Vuorikoski 1991, 19.

²⁹³ Vuorikoski 1991, 20. Tämä ”Pohjois-Ruotsin ystävä” ei voine olla kukaan muu kuin John Anderson, kauppias Luulajasta, jonka kanssa Sara Hildénillä oli paitsi romanttinen, myös pitkään jatkunut ystävyysuhde. Suhteen värikkäitä vaiheita on käynyt läpi Anna Kortelainen teoksessaan *Hyvä Sara! Sara Hildénin kolme elämää* (2018).

²⁹⁴ Vuorikoski 1991, 20–28.

²⁹⁵ Vuorikoski 1991, 20–28.

“kantoi mm. jatkuvasti Hamletin ruumista pois näyttämöltä esitys esityksen jälkeen”. Sinikka mainitsee Erikin Tukholman aikaisista piirustuksista ja luonnoksista lukuisat teatteriaiheet.²⁹⁶ Näitä teoksia löytyikin Ensenadasta useita. Ne esittävät näyttelijöitä, tanssijoita, lavasteita jne. Niistä päätellen Enroth on ainakin viettänyt paljon aikaa teatterissa, vaikka työskentelyä avustajana ei pystyisikään vahvistamaan. Erikin aktiivinen teatteriharrastus jatkui myös Suomessa. Sara Hildén oli innokas teatterissa kävijä ja Tampereen Teatterikerhon perustajajäsen, vuodesta 1947 myös sen johtokunnan jäsen.²⁹⁷ Hänen tuttavapiiriinsä kuului esimerkiksi teatterinjohtaja Eino Salmelainen, jolle Erik luultavasti tarjosi erästä sepittämäänsä näytelmää, toisen maailmansodan aikaisen Varsovan kohtalonhetkiin sijoittuvaa kappaletta ”Ghetto”.²⁹⁸

Sinikka Enroth kuvaa kirjoituksissaan myös romanssia, joka Erikin ja erään näyttelijättären välillä on syttynyt Tukholmassa. “Näyttelijätär oli kyllä ollut naimisissa oleva nainen, mutta heidän keskistä rakkauttaan se ei estänyt.” Kesällä 1974 tämä samainen näyttelijätär on pistäytynyt päiväselteään Helsingissä ja käynyt Enrothien kotonakin. Erik on entisen heilansa kanssa muistellut menneitä ja käynyt hotelli Palacessa syömässä.²⁹⁹ Tästä Erikin Tukholman aikaisesta romanssista ei ole aiempaa mainintaa painetuissa lähteissä, mutta Timo Vuorikoski mainitsee tutkimuksessaan “väärinkäsitykset, joita oli syntynyt [Erikin] ja Sara Hildénin välille joistakin kirjeessä tarkemmin määrittelemättömistä asioista”.³⁰⁰ Myös Anna Kortelainen viittaa tähän kirjeeseen ja Erikin anteeksipyytelyyn. Liittykö pahoittelu Erikin Tukholman suhteeseen, jää epäselväksi. Toisaalta Sara Hildénillä on itsellään ollut kesällä 1946 lomaromanssi englantilaisen merimiehen kanssa. Kortelainen spekuloi, että tämä suhde tuskin on tullut Erikin tietoon.³⁰¹

Sara Hildén ja Erik Enroth olivat kirjeenvaihdossa vaihtelevalla aktiivisuudella koko Enrothin Tukholmassa olon ajan. Lisäksi Sara kävi Tukholmassa helmi-maaliskuussa 1947.³⁰² Tukholmaan lähtöä edeltäneen joulun 1945 Sara ja Erik viettivät yhdessä, ja kirjeiden sävystäkin voi päätellä, että heidän välillään on ollut jo noina vuosina enemmän kuin ystävyyttä, vaikka molemmat tuntuivat seurustelleen myös tahoillaan toisen asiasta tietämättä. Siitä, missä määrin Sara Hildén tuki rahallisesti

²⁹⁶ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

²⁹⁷ Kortelainen 2018, 243.

²⁹⁸ Sara Hildénin taidemuseon arkistossa on viisi käsin kirjoitettua liuskaa, joilta löytyy näytelmän käsikirjoituksen synopsis sekä ehdotus roolijaosta. Ensimmäisen sivun yläkulmaan on kirjoitettu ”Till teaterchefen E. Salmelainen”, mutta varmuutta ei ole siitä lähettikö Erik koskaan käsikirjoitusta Salmelaiselle. Liuskoilta ei löydy päivämäärää, mutta näyttelijöiden nimistä (Mäkelä, Jurkka, S. Salonen, Roine jne.) on pääteltävissä, että teksti on 1950-luvulta. Sara Hildénin taidemuseon arkistossa on myös nimimerkin Eino S-n (mitä todennäköisimmin Eino Salmelainen) käsin kirjoittama lappu, jossa kieltäydytään kohteliaasti taiteilijan mallina olostä: ”Erik hyvä! Olen niin huonokuntoinen, että en jaksä käydä istumassa mallina. Suo anteeksi. Monin terveisin, Eino S-n.”.

²⁹⁹ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

³⁰⁰ Vuorikoski 1991, 27.

³⁰¹ Kortelainen 2018, 237.

³⁰² Vuorikoski 1991, 28.

Erikin Tukholmassa oleskelua, ei ole tarkkaa näyttöä. Kirjeissään Sara kyselee Erikin taloudesta ja tarjoaa apuaan, mutta jää epäselväksi avustiko hän Erikiä rahallisesti. Tuskin mainittavasti, ainakaan jatkuvasta rahapulasta päätellen. Saran suhteista oli kuitenkin kovasti iloa Erikille, sillä John Andersson avusti tätä myös teosten myynnissä.³⁰³

Vaikka Erik Enrothin opinnoista Ruotsin kuninkaallisessa taideakatemiassa ei juuri ole jäänyt jälkipolville kerrottavaa ja maalausinspiraatiokin on ollut aika ajoin kateissa, näkisin ajan Tukholmassa silti ratkaisevana Enrothin taiteelliselle kehitykselle. Erik pääsi Tukholmassa tutustumaan kansainväliseen modernismiin. Sodanjälkeisessä Suomessa tällaisesta saattoi vain haaveilla. Toki Suomessakin oli kansainvälistä taidetta nähty, esimerkiksi 1930-luvulla Helsingin Taidehallissa ja Artekin galleriassa, mutta mittakaava oli täysin toinen. Timo Vuorikoski nostaa Enrothin Tukholmassa näkemistä näyttelyistä merkityksellisimmiksi Vincent van Goghin näyttelyn Nationalmuseumissa (”Vincent van Gogh, målningar och teckningar” 8.3.–28.4.1946) sekä laajan norjalaisen taiteen näyttelyn (keväällä 1946, paikasta ei tarkempia tietoja). Jälkimmäisessä Erik on nähnyt esimerkiksi Edvard Munchin ja Aage Storsteinin maalauksia.³⁰⁴

Van Goghin näyttely oli tehnyt Enrothiin suuren vaikutuksen.³⁰⁵ Munchin teokset ovat tuskin myöskään jättäneet nuorta taiteilijaa kylmäksi, ja jos Enrothin varhaistuotantoa haluaisi sitkeästi lähestyä ekspressionismin näkökulmasta, voisi tästä yhteydestä saada jotain irti. Kiinnostavin edellä mainituista on kuitenkin Aage Storstein, jos miettii nimenomaan Enrothin taiteellista kehitystä. Storstein oli opiskellut André Lhoten akatemiassa 1920-luvun alussa ja vaikuttanut kubismista.³⁰⁶ Storsteinin maltillisen kubistisoiva metodi ja värifasettien vuorovaikutus lienee Lhotelta peräisin. Jos vertaa Erik Enrothin Tukholman jälkeisiä maalauksia Lhoten akatemian (Enroth opiskeli akatemiassa vuonna 1949) jälkeisiin niin vaikuttaa siltä, että Storsteinin (ja miksei muidenkin Tukholmassa nähtyjen modernistien) esimerkki on vaikuttanut inspiroivasti, mutta nämä vaikutteet ovat kehittyneet metodisemmiksi vasta akatemiassa opiskelun myötä. Lisäksi on kiinnostavaa, että ruotsalainen taiteilija Otte Sköld, joka myöhemmin toimi Ruotsin Kuninkaallisen Taidekorkeakoulun johtajana Enrothin ollessa siellä kirjoilla, opetti Aage Storsteinia *Academie Scandinavessa* Pariisissa 1926.³⁰⁷

Esimerkiksi Erik Enrothin maalaus *Lukeva nainen* (1948; Kuva 10) on ikään kuin vapaasti Storsteinin maltillisen geometrisoivan ilmaisun pohjalta inspiroituen maalattu. Aika Lhoten akatemiassa puolestaan näkyy jo esimerkiksi maalauksen

³⁰³ Kortelainen 2018, 237.

³⁰⁴ Vuorikoski 1991, 20–21.

³⁰⁵ Vuorikoski 1991, 20–21.

³⁰⁶ Ødegård 1992, 16–18.

³⁰⁷ Vuorikoski 1991, 19 ja Ødegård 1992, 25. Sköld (1894–1958) toimi 1950-luvulla myös Moderna museetin ensimmäisenä johtajana.

Istuva nainen (1949) harkitummassa vastavärien hyödyntämisessä ja värifasettien kubistisoivassa rakenteellisuudessa. Storsteinilta Enroth vaikuttaa kaapanneen myös punaisen ääriviivan, joka näkyy *Lukevan naisen* lisäksi Enrothin tunnetuimmassa varhaisteoksessa *Poliitikot* (1947–48; Kuva 26).



Kuva 10. *Lukeva nainen*, 1948, öljyväri kankaalle, 92 x 66 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

Ruotsalainen modernismi vaikutti Enrothiin siinä missä norjalainenkin. Vuorikoski ei tutkimuksessaan spekuloi mahdollisilla ruotsalaisvaikutteilla, mutta Ulla Vihanta sen sijaan mainitsee Gösta Adrian-Nilssonin (1884–1965) mahdollisena vaikutteena. Enrothin tavoin GAN ilmaisi itseään kuvataiteen ohella kirjallisesti.³⁰⁸ Kun taidehistoriallisia kiteytyksiä katsoo, voisi Gösta Adrian-Nilssonin ja Erik Enrothin rinnastaa hyvinkin vahvasti. Myös GANia on luonnehdittu kubismin ja ekspressionismin

³⁰⁸ Vihanta 2012, 22.

käsittein ja hänen taiteessaan on kone-estetiikan ja futurismin kiihkoa.³⁰⁹ Aiheissa taiteilijoilla onkin kieltämättä paljon yhtäläisyyksiä, mutta tyyliässä ei juurikaan. Rajusti yksinkertaistaen Gösta Adrian-Nilssonin maalauksissa näkee paljon vaikutteita esimerkiksi Fernand Légeriltä (1881–1955) ja Franz Marcilta (1880–1916), jotka taas eivät Enrothin tapauksessa ole niin huomattavia.³¹⁰ Kuvataidetta ja kirjallisuutta yhdistävänä modernistina GAN puolestaan on varmasti ollut Enrothille merkittävä innoittaja.

Lisäksi Gösta Adrian-Nilssonia ja Erik Enrothia yhdistää eräänlainen ”yksinäisen suden” tematiikka, jota Jan Torsten Ahlstrand korostaa GAN-biografiassaan. Ahlstrand kuvaa GANia ”intohimoiseksi tunneihmiseksi”, joka kävi ”yksinäistä taisteluaan tavaksi tulleita sääntöjä ja auktoriteetteja vastaan”. Gösta Adrian-Nilsson ”halveksui hienostelua, ylikultivoitua ja ’hyvän maun mukaista’.”³¹¹ Tällainen kommentti voisi olla peräisin myös Erik Enrothin haastattelusta.³¹² Tärkeintä tämän tutkimuksen näkökulmasta kuitenkin on, että Ahlstrandin mukaan GANin taide pakenee totuttuja tyyliisuuntia ja taidehistoriallisia lokeroiteja. Ruotsalaisen taiteilijan kohdalla ei ole oleellista pohtia kubismia, futurismia tai ekspressionismia vaan sitä, ”miten ja miksi” Adrian-Nilsson sulatti monipuoliset vaikutteet omaperäiseksi ”synteesiksi, GANille luonteenomaiseksi tyyliksi”. Oleellista oli löytää oma tapa ilmaista itseään.³¹³ Tämä *metodin* korostaminen on keskeistä myös Enrothin kohdalla.

Soili Sinisalo puolestaan nostaa Enrothin yhteydessä esiin ruotsalaisen Albin Amelinin (1902–75) ja norjalaisen Arne Ekelandin (1908–94).³¹⁴ Amelinilla on toki paljon työläisaiheita ja miksei Enroth olisi niistä voinut inspiroitua. Amelinin maalaus *Gasverket. Vinter* (1936) muistuttaa tunnelmaltaan Enrothin tehdaskuvia. Kukka-maalarina Amelin oli yhtä ahkera kuin Enroth. Tyyllilliset yhtäläisyydet eivät kuitenkaan mielestäni ole erityisen ilmeisiä. Amelinin tavoin kommunistiseen puolueeseen kuulunut Ekeland ei myöskään kytkeydy kovin voimakkaasti Erik Enrothiin. Yhtäläisyydet löytyvät ehkä Sinisalon mainitsemasta ”dramaattisesta yhteiskunnallisesta tendenssistä”, mutta tämäkin on melko tulkinnanvaraista.³¹⁵ Yhtä lailla Enroth on voinut vaikuttaa esimerkiksi Axel Revoldin (1887–1962) tai Reidar Aulien (1904–77) työläiskuvauksista, joita nähtiin Suomessakin syksyllä 1938 Taidehallissa järjestetyssä

³⁰⁹ Ahlstrand 1985, 184.

³¹⁰ Léger’n kone-estetiikka varmasti inspiroi Enrothia yleisemmin, mutta konkreettiset tyyli-vaikutteet ovat mielestäni vähäisiä. Eräänä esimerkkinä Léger-vaikutteisesta maalauksesta voisi toimia myöhäistuotantoon kuuluva *Kosminen tapahtuma* (1971, Maire Gullichsenin taidesäätiön kokoelma, Porin taidemuseo), jossa keskiössä ovat niin perusvärit kuin mekaniikan ja luonnon rinnastaminen.

³¹¹ Ahlstrand 1985, 183.

³¹² ”Min konst är svår, ett hån mot s.k. god ton, men den är ärlig.” (”Taiteeni on vaikeaa, pilkkaa niin kutsuttua hyvää makua kohtaan, mutta se on rehellistä”.) Nimeämätön, ”Erik Enroth ’exploderar fram sina dukar’”, *Hufvudstadsbladet* 19.9.1953.

³¹³ Ahlstrand 1985, 128. Kursivointi alkup.

³¹⁴ Sinisalo 1980, 3–5.

³¹⁵ Sinisalo 1980, 5.

näyttelyssä Nykyaikaista norjalaista maalaustaidetta.³¹⁶ Tässä näyttelyssä oli esillä teoksia myös Aage Storsteinilta, sekä niin Storsteinin kuin Revoldinkin opettajana toimineelta Henrik Sørensenilta (1882–1962). Ekspressionistiksi yleisimmin luonnehdittu Sørensen oli Enrothin ja Gösta Adrian-Nilssonin tavoin itseään niin kuvataiteilijana kuin kirjailijana ilmaissut luova yksilö.³¹⁷

Edellä mainittujen lisäksi Erik Enroth on varmasti inspiroitunut monista yksittäisistä maalauksista. Esimerkiksi Einar Jolinin (1890–1976) maalaus *Utsikt över Riddarholmen* (1914), jonka kuva on Erikin omistuksessa olleen Moderna museetin kokoelmaa esittelevän kirjan sisälehdellä, on voinut innoittaa Enrothia tämän ratapihatutkielmissa. Kovin paljon tyylillisiä yhtäläisyyksiä naivistisen Jolinin ja Enrothin väliltä ei kuitenkaan löydy. Yksittäisiä teoksia ja taiteilijoita tärkeämpää onkin pohtia yleisemmällä tasolla niitä vaikutteita, joita Erik Enroth taiteelliseen ilmaisuunsa Tukholmassa sai. Esimerkiksi Sinikka Enrothin muistiinpanoista päätellen Akke (Axel Ragnar) Kumlien (1884–1949) on toiminut Erikin opettajana, ja tämän öljyvärimaalauksen materiaaleihin ja tekniikoihin keskittyvä oppikirja *Oljemåleriet. Material, metoder och mästare* (1947) oli myöhempinäkin vuosina Erikin ”taiteilijan raamattu”.³¹⁸ Lisäksi on kiinnostavaa spekuloida, ehtikö maailmansotien välisen ajan saksalaisesta taiteesta itse innoittunut Otte Sköld välittää näitä vaikutteita oppilailleen. Pysähtymättä tässä välissä aprikoimaan uusasiallisuuden (*Neue Sachlichkeit*) mielekkyyttä tyyliuuntanimikkeenä voinee todeta lyhyesti, että Sköld omaksui ilmaisuunsa piirteitä Weimarin tasavallan aikaisesta saksalaisesta taiteesta. Nämä vaikutteet tosin jäivät lyhytaikaisiksi.³¹⁹ Vaikka Erik Enrothin opiskeluaktiivisuudesta Tukholmassa ei huomattavia näyttöjä olekaan, on hän nähtävästi kuitenkin ollut tekemisissä koulun johtajana toimineen professori Sköldin kanssa ainakin sen verran, että tämä oli ”ennättänyt haukkua hänen maalauksensa”.³²⁰

Kahden Tukholman episodin välissä Enroth ehti Suomessa ollessaan jättää töitensä Helsingin Taidehallissa 28.9.–20.10.1946 järjestettyyn Nuorten näyttelyyn. Esillä olivat teokset *Sairaalan piha*, *Kylpeviä*, *Jitterbug*, *Jumalan vihreät laitumet* sekä *Yötunnelma*.³²¹ Kritiikeistä päätellen näyttely ei Enrothin osalta ollut mainittava menestys. ”Useimpien kritikoiden mielestä Enrothilla oli tilapäisesti huono kausi,”

³¹⁶ Helsingin taidehallin näyttelyluettelo *Nykyaikaista norjalaista maalaustaidetta*.

³¹⁷ Johanna Ruohonen (2013, 46) mainitsee norjalaisen julkisen taiteen – erityisesti Alf Rolfsenin (1895–1979) – vaikutuksesta suomalaisiin taiteilijoihin. Lennart Segerstrålella on nähtävästi ollut suhteita Norjan ”freskopiireihin”. Segerstråle puolestaan toimi, kuten muistamme, Erik Enrothin oppisänä S. Wuorion maalausliikkeessä. Aage Storsteinin Oslon raatihuoneen freskourakasta ks. Åse Ødegårdin väitöskirja *Et kunstverk blir til: Aage Storsteins fresker i Oslo Rådhus* (1996).

³¹⁸ Sinikka Enrothin muistiinpanot. Ensenadasta löytyi myös Erikin signeeraama kappale Kumlien oppikirjaa.

³¹⁹ Otte Sköldin Arna-vaimon mukaan taiteilija oli päättänyt luopua ”uusasiallisuusmaneereista” vuoteen 1930 mennessä. Sköld 1960, 172.

³²⁰ Vuorikoski 1991, 19–20.

³²¹ Vuorikoski 1991, 26.

kuten Timo Vuorikoski arvosteluja tiivistää. *Jitterbug*-maalauksesta on sentään todettu *Ilta-Sanomissa*: “Kovin, terävin, kylmin ja miltei kubistisin keinoin, ikään kuin väritettynä linoleikkauksena hän kuvaa tanssisalin repivää elämänsykettä. Tässä työssä lankeavat aihe ja sen esitystapa täysin yksiin.”³²² Kuvailusta voisi päätellä, että Tukholman vaikutteet ovat alkaneet näkyä Enrothin ilmaisussa. Ruotsin opintoja edeltäneitä lyyrisiä maisemia ei nimittäin parhaalla tahdollakaan voisi kuvailla “koviksi”, “teräviksi” tai “kylmiksi” sen enempää kuin kubistisiksikaan. Lisäksi “väritetty linoleikkaus” tuo mieleen esimerkiksi Aage Storsteinin värillisillä ääriviivoilla osiin jaetut kubistisoivat kokonaisuudet.

Nuorten näyttelyn kritiikeissä mainituista teoksista *Jumalan vihreät laitumet* (1945) kuuluu Sara Hildénin säätiön kokoelmaan. Sen yksinkertaistavan naivistisessa ilmaisussa voi nähdä viitteitä Hilding Linnqvistin maalauksiin (mieleen nousee ehkä erityisesti *Barn på ängen*, 1920), jos nyt jotain vertailukohtaa haluaa Ruotsista etsiä. Nimensä ja aiheensa teos on saanut Marc Connellyn kiistanalaisesta näytelmästä (*The Green Pastures*, 1930), jonka esittäminen aiheutti jumalanpilkkasyytöksiä 1930-luvun Suomessa johtuen siitä, että Jumala kuvattiin mustaihoisena. Vuonna 1936 valmistunut elokuvaversiokin päästettiin Suomessa elokuvateattereihin – samasta syystä – vasta 1946.³²³ Enrothin maalaus oli näin ollen Nuorten näyttelyssä riippuessaan varsin ajankohtainen (elokuva tosin oli saanut ensi-iltansa jo 22.2.). Teoksen ajoituksen voikin mielestäni kyseenalaistaa. Olisiko maalaus sittenkin valmistunut vasta 1946? Timo Vuorikoski ajoittaakin maalauksen vuosiin 1945–1946. Hän lisäksi toteaa, että maalaus on signeerattu ilman vuosilukua, ja että inventaariluettelossa teos on ajoitettu vuoteen 1945.³²⁴

Tukholmassa Erik Enroth osallistui ennen Suomeen palaamistaan vielä taide­näyttelyyn maaliskuuhuhtikuussa 1947. Kyseessä oli Rålambshofin taidesalongin kevät­näyttely.³²⁵ Timo Vuorikoski on metsästänyt *Dagens Nyheteristä* tiedon, jonka mukaan Enrothilta oli näyttelyssä ainakin yksi “uskonnollis-symbolinen” maalaus.³²⁶ Onko kyseessä ollut *Jumalan vihreät laitumet*? Asiasta on vaikea saada varmuutta, mutta todennäköisyys on suuri ottaen huomioon, että Enrothin tuotannossa ei liiemmin ole nimenomaan “uskonnollis-symbolisia” maalauksia. Huhtikuussa 1947 Enroth palaa Suomeen ja Helsinkiin. Hän asuu ja työskentelee Töölössä osoitteessa Minna Canthin katu 3 A 24.³²⁷

³²² Vuorikoski 1991, 26. Alkuperäinen arvostelu J.Na, *Nuorten näyttely*. *Ilta-Sanomien* 19.10.1946.

³²³ Kansallisfilmografia Elonet. <https://www.elonet.fi/fi/elokuva/184286>

Linkki tarkistettu 18.2.2019.

³²⁴ Vuorikoski 1991, 46.

³²⁵ Ajoitus on peräisin Timo Vuorikoskelta (1991, 28). Näyttely on kuitenkin luultavasti jatkunut pidempään, sillä siitä on maininta *Stockholms-tidningen*issä 12.5.1947.

³²⁶ Vuorikoski 1991, 28. Alkuperäinen lehtilähde Y.B., *Konstsalong Rålambshof avslutar.... Dagens Nyheter* 17.4.1947.

³²⁷ Vuorikoski 1991, 28.

2.3.2.3 Taiteellinen läpimurto

Suomeen palattuaan Erik Enroth tuntuu löytäneen Tukholmassa välillä kadoksissa olleen maalausvireen, sillä hän luonnehtii itseään peräti “maalaukskoneeksi”.³²⁸ Syytä ahkeruuteen onkin, sillä Enroth osallistuu kesän ja syksyn 1947 aikana lukuisiin kilpailuihin ja näyttelyihin. Kesällä Enroth osallistuu Helsingin Suurkisojen yhteydessä järjestettyyn maalauskilpailuun teoksella *Kenttäurheilua* (1947). Palkinnoitta jäänyt maalaus nähdään myöhemmin syksyllä Nuorten näyttelyssä. Syksyllä Enroth osallistuu myös valtion taidekilpailuun kolmella ehdotuksella.³²⁹

Nuorten näyttelyssä Taidehallissa 18.10.–9.11.1947 nähtiin teokset *Neilikoita, Ratapiha, Maisema, Veneranta, Kalastajat, Urheilu, Kylä, David ja Goliath* sekä *Aatami ja Eeva*. Näistä kolme viimeistä olivat piirustuksia.³³⁰ Edellä mainituista *Urheilu* viitanee maalaukseen *Kenttäurheilua*, jolla Enroth oli osallistunut Suurkisojen maalauskilpailuun aiemmin kesällä. Kesän aikana Enroth teki teokseen joitain muutoksia ja päällemaalauksia, kuten Timo Vuorikoski tietää kertoa.³³¹ Nuorten näyttelyn teoksista myös *Ratapiha* ja *Veneranta* (molemmat 1947) kuuluvat Sara Hildénin säätion kokoelmaan, kuten *Kenttäurheiluakin*. Aiheesta “Aatami ja Eeva” Enrothilla on useitakin teoksia, maalauksia ja piirustuksia. Jää arvailujen varaan, missä määrin Nuorten näyttelyn piirustus on muistuttanut niitä. Ajoituksen huomioon ottaen piirustus on saattanut liittyä maalauksen *Aatami ja Eeva* (1948) suunnittelu- ja luonnosteluvaiheeseen. Toinen öljyvärein toteutettu samanniminen toisinto aiheesta on vuosilta 1950–51. Sara Hildénin säätion kokoelmaan kuuluvat ajoittamattomat piirustukset *Aatami ja Eeva I* sekä *Aatami ja Eeva II* ovat tyyliltään ja kompositioltaan lähempänä jälkimmäistä maalausta. Näin ollen on mielestäni epätodennäköistä, että jompikumpi niistä olisi ollut esillä vuoden 1947 näyttelyssä.

Teokset saivat varsin positiivisia arvioita. Ruotsalaiset vaikutteet pantiin merkille myös lehdistössä, tosin niitä ei nähty varauksettoman myönteisinä. E. J. Vehmas näkee pohjoismaiset piirteet “sulamattomina” ja kiinnittää taas huomiota “miehiseen, määrätietoiseen pyrkimykseen”. *Nya Pressen* puolestaan peräänkuuluttaa omaa ääntä. “[R]uotsalaisia vaikutteita [on] niin paljon, että Enroth ei [ole] löytänyt vielä omaa itseään.”³³² *Helsingin Sanomiin* kirjoittanut Edvard Richter kuitenkin luonnehtii Enrothia “lahjakkaaksi” Nuorten näyttelyn kritiikissään.³³³ Valitettavasti Richterkään ei tosin malta olla pullistelematta ja toteaakin, kuinka “Ruotsissa opiskelleista ja vaikutusta saaneista on Erik Enroth kehittänyt itselleen miehekkään maalaustavan.” Jää epäselväksi, mitä tällainen “miehekäs maalaustapa” tarkoittaa ottaen on, mutta seuraava virke tarjoaa vihjeen: “Railakas ote ja levoton meno on hänelle ominaista

³²⁸ Vuorikoski 1991, 28.

³²⁹ Vuorikoski 1991, 30.

³³⁰ Vuorikoski 1991, 30.

³³¹ Vuorikoski 1991, 72.

³³² Vuorikoski 1991, 32.

³³³ Ks. Saari 2012, 176.

[...].”³³⁴ Ehkä tällainen iloinen ja eläväinen, hieman hullutteleva *sprezzatura* on avain monien arvostelijoiden korostamaan maskuliinisuuteen?

Vuonna 1947 (joissain tapauksissa jo 1946) pohjoismaiset vaikutteet alkavat näkyä, ja Erik Enrothin taiteellinen ilmaisu kehittyi. On tietenkin selvää, että nuorella taiteilijalla on ilmaisussaan vielä paljon hakemista ja vaikutteissa sulatteleminen. On vaikeaa allekirjoittaa Kirsi Kunnaksen näkemystä siitä, että aika Tukholmassa ei juurikaan vaikuttanut Enrothin ilmaisuun, vaikka tämä lausunto pohjautuisi keskusteluihin taiteilijan kanssa. Pohjoismaiset vaikutteet kiistetään miltei tyystin. “Myös Edvard Munchin leveä, suurpiirteinen maalaus innosti häntä. Muutoin ei skandinaavinen kuvataide ole vaikuttanut häneen. Opiskeluaika Tukholmassa 1946 ei merkinnyt suuriakaan hänen kehitykselleen.”³³⁵ Enrothin 1940-luvun loppupuolen teoksia tarkasteleva ja skandinaaviseen modernismiin perehtynyt henkilö voisi olla tästä myös eri mieltä. Tai sitten lausunto tulisi ymmärtää siten, että Enrothin taiteelliseen ilmaisuun ilmestyneet vaikutteet tulivat pikemminkin esimerkiksi Ranskasta ja Saksasta, mutta Ruotsin ja Norjan kautta suodattuneina paitsi nähtyjen näyttelyiden, myös saadun opetuksen muodossa. “Vasta matka Pariisiin 1948 tuli antamaan voimakkaan tyyllillisen herätteen.”³³⁶

Vuonna 1947 Enrothin teoksia nähtiin vielä yhdessä näyttelyssä Suomessa. Helsingin Työväentalossa järjestettiin 18.–24.10. Työväenjärjestöjen taidenäyttely, jonka helposti lähestyttävä nimi oli “Hyvää taidetta koteihin ja kokoussaleihin”. Loppuvuodesta myös provinsseihin ehtineessä näyttelyssä nähtiin Enrothilta teokset *Espanjalainen asetelma*, *Vappuparaati* ja *Keväinen kaupunki*.³³⁷ Onko *Vappuparaati* sama tai varhaisempi versio vuotta myöhemmäksi ajoitetusta maalauksesta *Kulkue* (1948)? *Työkansan Sanomat* tosin kirjoittaa arvostelussaan, kuinka *Vappuparaati* on “väkevän dramaattinen. Onko vappuparaati sellainen todellisuudessa?”³³⁸ Itse en ehkä luonnehtisi maalausta *Kulkue* “väkevän dramaattiseksi”, vaikka pari nyrkkiä pysytyssä onkin. Tämä on kuitenkin tulkinnanvaraista. Otso Kantokorpi kirjoittaa, että kyseessä olisi sama teos. Lähdetään hän ei kuitenkaan paljasta.³³⁹ *Keväinen kaupunki* on puolestaan saattanut olla sama maalaus kuin *Kevät puistossa* (1947). Varmuutta asiasta ei ole, mutta kuten *Kenttäturheilua*-teoksen kohdalla pantiin merkille, samat

³³⁴ *Helsingin Sanomat* 26.10.1947.

³³⁵ Kirsi Kunnas, “Erik Enroth”. *Taide* 2/1960, s. 108.

³³⁶ Kirsi Kunnas, “Erik Enroth”. *Taide* 2/1960, s. 108. Tässä on väärä vuosi, mikäli tekstissä viitataan “voimakkaimmat tyyllilliset herätteet” antaneeseen opiskeluun André Lhoten akatemiassa. Enroth teki opintomatkan Pariisiin vasta keväällä 1949.

³³⁷ Vuorikoski 1991, 32. Näyttely oli Helsingin jälkeen esillä Lahdessa, Kuusankoskella, Varkaudessa, Jyväskylässä, Kuopiossa ja Tampereella.

³³⁸ *Työkansan Sanomat* 1947.

³³⁹ Kantokorpi 2012, 44. Myöskään Kantokorven analyysi teoksesta ei tue “väkevän dramaattista” vaikutelmaa: “Kylmänsinisessä taustassa kapeana nauhana liikkuva työväenkulkue ei välitä kuvaa erityisestä joukkovoimasta, eivätkä punaiset liput hulmua kovinkaan innostavasti. Miltei staattinen joukko muodostuu hahmottomista olioista, ja teoksen ainoa lämpö välittyy taustalla näkyvän kerrostalon ikkunoista - ihmisistä, jotka ovat jääneet kotiinsa.”

teokset saattoivat esiintyä hieman eri nimillä eri yhteyksissä. Lisäksi Enrothilla oli tapana työstää maalauksiaan pitkään ja tehdä useita päällemaalauksia. Näin ollen jollekin vuodelle signeerattu teos on voinut olla työn alla – ja esilläkin – jo aiemmin. Lisäksi moni teos on joko täysin ajoittamatta, tai sitten ajoitus on epävarma.³⁴⁰

Lokakuussa 1947 Enroth saa toisen palkinnon Suomen Taideyhdistyksen dukaattikilpailussa.³⁴¹ Tätä seuraa maaliskuussa 1948 jaettu toinen palkinto Taidetta kouluihin -yhdistyksen julistamassa Helsingin Ruotsalaisen lyseon seinämaalaukskilpailussa sekä kolmas palkinto Valtion taidekilpailussa myöhemmin samana vuonna. Syyskuussa päätetään, että nimenomaan Enroth saa tehtäväkseen lopullisen teoksen toteuttamisen Svenska Lyceumin seinälle.³⁴² Johanna Ruohonen on väitöskirjassaan ruotinnut hieman tarkemmin kilpailun vaiheita. Kilpailuun osallistuneiden luonnosten heikosta tasosta johtuen ensimmäistä palkintoa ei myönnetty, vaan sen sijaan palkintosumma jaettiin toiselle sijalle yltäneille taiteilijoille, Erkki Koposelle ja Erik Enrothille, luonnosten jatkokehittelyä varten. Kilpailun heikon tason nähtiin johtuvan palkintosummien pienuudesta.³⁴³

Menestys kilpailuissa teki epäilemättä hyvää paitsi nuoren taiteilijan itseluottamukselle, myös tämän taloudelliselle tilanteelle. Vaikka maalausinto oli Suomeen paluun myötä löytynyt, eivät taloudelliset vaikeudet olleet hellittäneet. Timo Vuorikoski on lukenut Enrothin kirjeistä, kuinka tämä syksyllä 1947 on joutunut panttaamaan pukunsa ja pyytämään Sara Hildéniltä rahallista avustusta. Erikillä ei ole ollut varaa ostaa passepartout-pahveja Nuorten näyttelyyn tarkoitettuihin piirustuksiin.³⁴⁴

Kesällä 1948 Erik Enroth osallistuu Pohjoismaisen Taideliiton näyttelyyn Reykjavikissa, Islannissa. Tämä on ensimmäinen kansainvälinen esiintyminen nuorelle taiteilijalle. Tulevina vuosina ja vuosikymmeninä aina kuolemaansa saakka Enroth on aktiivinen kansainvälisesti ja osallistuu lukuisiin ryhmänäyttelyihin niin Pohjoismaissa kuin muualla Euroopassa. Esimerkiksi vuonna 1949 Enroth osallistuu Suureen pohjoismaiseen taidenäyttelyyn Tanskassa sekä laajaan suomalaisen taiteen Euroopan kiertueeseen.³⁴⁵ Vuonna 1951 Enroth on mukana näyttelyssä “Quelques peintres finlandais” Maison des Artistes’ssa Pariisissa teoksilla *Kalastajat*, *Jääkiekon*

³⁴⁰ Enrothin teosten ajoitus- ja nimeämiskysymys on sellainen, joka ansaitsisi oman, kattavaan luetteloon (*catalogue raisonné*) tähtäävän tutkimuksensa.

³⁴¹ Vuorikoski 1991, 32. Ks. myös Saari 2012, 176.

³⁴² Saari 2012, 176. Nykyisin Svenska Lyceumin paikalla osoitteessa Liisankatu 13 sijaitsee Sibeliuslukio. Enrothin toteuttama maalaus on siirretty Lönkanin juhlasaliin osoitteeseen Sandelsinkatu 3. Tiloissa toimii myös Tölö gymnasium. Maalausta ei oltu toteutettu suoraan seinään (teos on maalattu kovalevyille), joten sen siirtäminen on käynyt päinsä.

³⁴³ Ruohonen 2013, 118. Kilpailun ensimmäinen palkinto oli suuruudeltaan 40 000 silloista markkaa, eli nykyrahassa 2 200 euroa. Erik Enrothille maksettiin teoksen toteuttamisesta 100 000 markkaa, eli 4 100 euroa.

³⁴⁴ Vuorikoski 1991, 30.

³⁴⁵ Saari 2012, 176–179.

pelaaja, Tehdaskaupunki, Asetelma sekä *Häränpää*.³⁴⁶ Muita näyttelyn taiteilijoita olivat esimerkiksi Aimo Kanerva, Ernst Methner-Borgström, Olli Miettinen, Unto Pusa ja Sam Vanni. Myöhempiin esimerkkeihin Enrothin kansainvälisistä esiintymisistä palataan aina tarpeen mukaan.

Loppukesästä 1948 Enroth toteuttaa myös maalausmatkan Suomen Lappiin yhdessä taiteilijatovereidensa Åke Mattaksen ja Olavi Valavuoren kanssa. Muistelossaan “Sunnuntairyhmä” Åke, Erik ja Helge” (1986) Valavuori palauttaa mieleen retken tunnelmia ja taiteellista antia:

Olimme reippaita ja raittiita, niin hyvässä kunnossa, että aamuvoimisteluksi kipaisimme noin vain Saanan huipulle ja takaisin. Päivän mittaan, kun lumi sulii rinteiltä ja ilma selkeni, me kuljeskelimme yhdessä maalaamassa. Erik maalasi ainakin yhden koko näyttelyllisen ekspressionistisia vesiväritöitä [...].³⁴⁷

Näistä akvarelleista viisi (*Maisema Lapista nro 1–5*) kuuluu Sara Hildénin säätiön kokoelmaan. Jos teoksia on todella ollut “näyttelyllinen”, ovat muut luultavimmin päätyneet yksityiskokoelmiin.

Joulukuun alkuun 1948 ajoittuu kenelle tahansa taiteilijalle tärkeä virstanpylväs, kun Erik Enroth pitää ensimmäisen yksityisnäyttelynsä Galerie Hörhammerilla Helsingissä. Näyttely, joka piti sisällään 28 öljyvärimaalausta, viisi akvarellia Lapista (kaikki Sara Hildénin kokoelmaan päätyneet?) sekä kolme piirustusta, jatkoi laajennettuna Tampereen Kirjastotaloon 11. joulukuuta. Hörhammerin yksityisnäyttelyn arvioista on peräisin Onni Ojan *Uudessa Suomessa* julkaisema “klassikkokritiikki”, jonka mukaan Erik Enrothista “on kehittymässä ensimmäinen vakavasti otettava moderni maalari Suomessa”.³⁴⁸ Miten tämä on tarkalleen ottaen ymmärrettävä, jää hämärän peittoon. Lisäksi on arvoitus, eikö adjektiivi “moderni” ole yhdistettävissä esimerkiksi Helene Schjerfbeckin, Ellen Thesleffin, Birger Carlstedtin, Ole Kandelinin, Lars-Gunnar Nordströmin tai muutaman kymmenen muun ennen Enrothia tai suunnilleen samaan aikaan tämän kanssa debytoineen taiteilijan tuotantoon. Tästä aavistuksen apokryfisestä analyysistä voidaan kuitenkin vetää kaksi johtopäätöstä. Ensinnäkin Erik Enroth aletaan nähdä enenevässä määrin paitsi omaperäisenä, myös merkittävänä maalarina. Toiseksi voinee ounastella, että määritelmällä “ensimmäinen vakavasti otettava moderni maalari” haluttaneen viitata suomalaisen taidekentän yleiseen harmauteen ja jämähtäneeseen ilmapiiriin, mitä toinen maailmansota oli ainoastaan

³⁴⁶ Olen suomentanut teosnimet näyttelyn ranskankielisestä teosluettelosta käyttäen vakiintuneita suomennoksia, joita noiden vuosien (1950–51) teoksista esiintyy Sara Hildénin säätiön kokoelmassa. Täyttä varmuutta ei toki ole, ovatko teokset olleet juuri nämä samat. Tässä varmuuden vuoksi teokset samassa kieliasussa kuin näyttelyn luettelossa: *Les pêcheurs, Le hockeyeur, Les usines, Nature morte, Tête de boeuf*. Edellä mainituista *Les usines* suomentuu toki paremmin *Tehtaat*, mutta tämän nimistä teosta ei Sara Hildénin säätiön kokoelmassa näiltä vuosilta ole. On toki mahdollista, jos kohta epätodennäköistä, että näyttelyssä ollut teos on päätynyt johonkin toiseen kokoelmaan. SHTA.

³⁴⁷ Valavuori 1986, 147.

³⁴⁸ *Uusi Suomi* 9.12.1948. Ks. myös Saari 2012, 176.

korostanut. Kaikki harmaasävyistä, todellisuusilluusion nojaavaa peltomaisemaa hie-
mankin uskaliaammat muotoratkaisut tai värivalinnat on ehkä haluttu nähdä kansain-
välisen *l'esprit modernen* ilmaisuina *par excellence*.

Galerie Hörhammerilla nähdyt teokset eivät kuitenkaan olleet "rajuinta" En-
rothia tai edes mitenkään poikkeuksellisen edistyksellisiä ilmaisukeinoiltaan. Moni
suomalainenkin taiteilija oli esimerkiksi siirtynyt jo täysin abstraktiin muotokieleen.
Debyyttinäyttelyn maalaukset, kuten *Poliitikot* (1947–48; Kuva 26), *Ompelijatar*
(1948) sekä *Nainen ja kukka* (1948; Kuva 24) voi kyllä nähdä modernistisina, mutta
niiden taiteellinen konteksti ainakin kansainväliseen modernismiin nähden löytyy
pikemminkin maailmansotien välisen ajan taiteesta kuin 1940-luvun lopun uusim-
mista tuulahduksista. Tosin on syytä muistaa, että nimenomaan suomalaisessa taide-
kontekstissa näistäkin maalauksista varoitettiin katsojia ja moitittiin "älyllisestä suh-
tautumisesta juontuvaa kovuutta ja kalseutta."³⁴⁹ Onni Oja kuitenkin yrittää lähestyä
Enrothin maalauksia hieman avarakatseisemmin. "Kauniitten sinisten ja neutraalien
pintojen raikkaus konstruktivisen linjan verkossa korostaa sattuvasti 'kovaksikeitetyn'
aikakauden henkeä." Oja ei myöskään tuomitse konstruktivisia piirteitä "aivokopan
rustailuna" tai muuna alentavana, vaan toteaa, että "[n]uoren maalarin määrätietoinen
työskentely älyllis-konstruktivisella linjalla on meidän oloissamme harvinainen ja
kunnioitettava ilmiö."³⁵⁰

Kovin ahdasta lokeroa Enrothin taiteelle etsivän taidehistorioitsijan on hyvä
huomioida, että jo tässä vaiheessa Erikin taidetta on kuvailtu niin "railakkaaksi ja le-
vottomaksi" kuin "älyllis-konstruktiviseksikin". Sanavalinnoista voisi halutessaan löy-
tää myös vastakkainasettelun abstrakti ekspressionismi – konstruktivismi, mutta on
kyseenalaista ovatko suomalaiset taidearvostelijat olleet näin valveutuneita jo vuonna
1948. Vastaavia leirejä pystytettiin maassamme oikeastaan vasta informalismin ran-
tautumisen myötä 1960-luvun alussa. Onkin huomionarvoista, että "hallitseva ker-
tomus" Erik Enrothin taiteesta vasta haki muotoaan 1940-luvun lopulla ja vakiintui
hiljalleen 1950-luvun kuluessa. Pyrin kuitenkin osoittamaan, että Enrothin taiteellinen
ilmaisu ei sen sijaan vakiintunut aloilleen vaan jatkoi kehittymistään taiteilijan kuole-
maan asti.

"Kovuus ja kalseus" eivät olleet ainakaan laantumaan päin, mikäli niillä viita-
taan geometrisoivaan, "kubistisoivaan" ilmaisuun ja kylmään väriasteikkoon. Kevään

³⁴⁹ Saari 2012, 176.

³⁵⁰ *Uusi Suomi* 9.12.1948. Onni Oja (1909–2004) oli taiteilija itsekin. Oja opiskeli Pariisissa 1930-luvulla Othon Frieszin (1879–1949) johdolla, kuten Kirsti Bergström (2013, 19) tietää kertoa. Fauvisteihin lukeutunut Friesz suosi taiteessaan Cézannelta periytyvää maltillista kubistisoivaa ilmaisuja, mikä jätti jälkensä myös Ojan taiteeseen. Tyyllilliset yhteydet Erik Enrothin ja Onni Ojan taiteellisessa diskurssissa rajoittuvat yksittäisten teosten samankaltaisuuksiin. Ojan maalaus *Jalkapallo-ottelu* (1947; yksityiskokoelma) muistuttaa geometrisoivine yksinkertaistuksineen joitain Enrothin urheilututkielmia, ja teoksen *Aihe St. Ivesista* (1967; Janakkalan kunnan kokoelma) muoto- ja väriratkaisut palauttavat mieleen Enrothin valoisimmat 1960-luvun maisemat, kuten maalauksen *Maisema etelästä* (1962; Tampereen taidemuseo).

1949 Enroth viettää Pariisissa ja saa André Lhoten akatemiasta lähtemättömät vaikutteet ilmaisuunsa. Lhoten akatemian antiin palataan tarkemmin luvussa 3.3.1. Ennen lähtöään Enroth osallistui vielä Tampereen Taiteilijaseuran 17. vuosinäyttelyyn Tampereen Kirjastotalossa tammi-helmikuussa 1949. Edellisen vuoden lopulla hän oli saanut Kordelinin säätiön apurahan.³⁵¹

Vuoden 1948 aikana Enroth teki ”monia väri- ja tussipiirustuksia Tampellan työläisistä ja tehdassaleista, joita hän sitten käytti lähdeaineistona maalauksiaan varten,” kuten Soili Sinisalo tietää.³⁵² Mikään ei kuitenkaan viittaa siihen, että Enroth olisi pysyvästi asunut Tampereella ennen touko-kesäkuuta 1949.³⁵³ Vaikka Erikillä oli työtilat myös Tampereella ja hän vietti varmasti kaupungissa paljon aikaa, asui hän vielä Helsingissä. Sinikka Enrothin muistiinpanoista voi lisäksi päätellä, että synty-peräisenä helsinkiläisenä Erik matkusti (”kiisi”, kuten Sinikka asian muotoilee) toistuvasti kotikaupunkiinsa myös Tampereelle muutettuaan. Olihan suurin osa hänen ystäväistäänkin helsinkiläisiä. Lisäksi Sinikan mukaan tamperelaisen taide-elämän ilmapiiri ei tehnyt Erikiin ainakaan välitöntä vaikutusta.³⁵⁴

1940-luvun lopulla Erik Enroth vieraili lisäksi usein Yrjö Saarisen luona Hyvinkäällä. Saarisen taidetta keräilleen amatööritaidehistorioitsija C. E. Sonckin elämäkerrallisesta teoksesta *Yrjö Saarinen. Elämäkertaa kuvia/kirjeitä/tarinoita* (1977) voi lukea värikkäitä anekdootteja taiteilijatoverusten boheemielämästä. Erik ja Yrjö viihtyivät toistensa seurassa kaikesta päätellen hyvin, ikäerosta huolimatta (Yrjö Saarinen oli Erikiä 18 vuotta vanhempi).³⁵⁵ Molemmilla oli työtausta S. Wuorion maalausliikkeessä. Sonckin teoksesta voi lukea, kuinka he myös maalasivat yhdessä.³⁵⁶ Välit kuitenkin menivät nähtävästi poikki valitettavan sattumuksen takia.³⁵⁷

Kevään 1949 Enroth viettää suurelta osin ulkomailla. Helmi-toukokuussa taiteilija oleskelee paitsi Ranskassa, myös Hollannissa ja Tanskassa.³⁵⁸ Sodanjäl-

³⁵¹ Saari 2012, 176.

³⁵² Sinisalo 1980, 5.

³⁵³ Esimerkiksi Otso Kantokorpi (2012, 45) toteaa, kuinka Enroth ”muutti Tampereelle pysyvästi vuoden 1947 tienoilla ja tutustui tuolloin vielä dynaamisessa tehdaskaupungissa konepajoihin ja tehtaisiin myös sisältä käsin.” Enroth kyllä vietti Tampereella aikaa ja varmasti tutustui tehtaisiin ja konepajoihin – olihan hänellä työtilat Tampereella Sara Hildénin ansiosta – mutta Kantokorpi erehtyy epämääräisessä ja viitteettömässä veikkauksessaan muuton ajankohdasta.

³⁵⁴ ”Tampereen taide-elämä oli hiljaista ja kateellista.” Sinikka Enrothin muistiinpanot. Käsitys ei juuri parantunut vuosien myötä. *Tamperelaisen* haastattelussa tammikuussa 1958 Enroth toteaa:

”Tampereen taide-elämässä on liiaksi sovinnasta ja pikkuporvarillista, arkuutta. Se on henkisesti takalukossa.” *Tamperelainen* n:o 19.–10.1.1958. Nämä lausunnot nyansoivat hieman Erik Enrothin oletettua ”tamperelaisuutta”.

³⁵⁵ Erikillä oli myös muita hyviä taiteilijatovereita, jotka olivat tätä vanhempia, kuten Erkki Kulovesi (1895–1971) ja Olli Miettinen (1899–1969), miksei Sam Vannikin (1908–1992).

³⁵⁶ Sonck 1977, 245.

³⁵⁷ Sonck 1977, 325. Sonckin mukaan Erik oli ollut tulossa vieraisille tietämättä, että Yrjö oli juuri toipunut pitkästä ryypypyputkesta ja alkanut taas maalata. Saarisen Meeri-rouva oli ajanut pullokassilla varustautuneen Erikin tiehensä, mistä tämä oli loukkaantunut. ”Meerillä oli jälkeinpäin paha mieli, sillä Yrjön maalaritovereista oli hän juuri Enrothista pitänyt eniten.”

³⁵⁸ Saari 2012, 176–179.

keisestä Suomesta ei kuitenkaan niin vain lähdetty ulkomaille. Suomen Taiteilijaseura on kirjoittanut Suomen Pankille 18.1.1949 vetoomuksen, jossa suositellaan “täten annettavaksi ulkomaan valuuttaa taiteilija Erik Enrothille 6 kk:n matkaa varten Ranskaan.” Taiteilijaseuran puheenjohtaja, taiteilija G[östa] Diehl ja sihteeri, taiteilija K[aarlo] Koroma vakuuttavat allekirjoituksillaan, kuinka “[t]aiteilija Enroth on nuorten maalariemme ensimmäisiin kuuluva, lahjakas, eteenpäinpyrkivä ja kehityskykyinen.” He myös korostavat, kuinka “[t]aiteilija Enrothin vastaiselle kehitykselle olisi erittäin edullista päästä juuri tässä vaiheessa jatkamaan opintojaan ulkomaille.”³⁵⁹

Pariisissa Enroth opiskelee, kuten todettua, André Lhoten akatemiassa. “Vasta-alkavalle Pariisi on vaarallinen paikka, siellä tahtoo pää mennä sekaisin, eikä tiedä, mitä tehdä ja tekemättä jättää,” filosofoi Enroth *Taiteen maailman* haastattelussa samana vuonna.³⁶⁰ Enrothin kirjeistä päätellen myös Pariisissa on ollut samankaltaisia hankaluuksia kuin Tukholmassa: “Tillsvidare trivs jag inte alls här utan är nervös sorgsen och olycklig.” Taiteilija Erkki Kulovedestä on kuitenkin ollut seuraa, ja toverukset ovat nähneet “hienoja näyttelyitä” (*fina utställningar*).³⁶¹

Maaliskuussa Enroth on jo alkanut käydä André Lhoten akatemiassa. Opetuksen hän kertoo maksavan 500 frangia viikossa.³⁶² Lisäksi hän kirjoittaa runoja ja maalaa “hiukan” (*smått*). Enroth kertoo myös Unto Pusan työskentelevän samassa akatemiassa.³⁶³ Maaliskuun lopulla taiteilijoiden seurueeseen ovat liittyneet myös Matti Petäjä (1912–1995) ja Urpo Wainio (1910–1975). Lisäksi oleskelu Pariisissa alkaa kevään edetessä näyttää valoisammalta: “Känner till Paris redan mycket bättre och börjar trivas så småningom. Det tar sin tid.” Louvressa ja muissa taidenäyttelyissä Enroth kertoo käyneensä “lukemattomia kertoja” (*en otal gånger*).³⁶⁴

Kevään ja kesän kansainvälisten ryhmänäyttelyiden (Suuri pohjoismainen taidenäyttely Tanskassa ja Suomen taiteen Euroopan kiertue) lisäksi Enrothin teoksia nähdään jälleen syksyllä Nuorten näyttelyssä.³⁶⁵ Helsingin Taidehallissa 29.10.–13.11. avoinna olleessa katselmuksessa nähdään muun muassa Sara Hildénin säätiön kokoelmaan kuuluvat teokset *Luodot*, *Maisema* ja *Muotokuva* (kaikki 1949). Kaksi ensin mainittua on jäänyt vähemmälle huomiolle Enrothin tuotannossa. *Maisema* ei ole Enrothin teosten ekspografian mukaan ollut esillä sen koommin, ja *Luodot* on nähty viimeksi esillä vuonna 1982.³⁶⁶ *Muotokuva* sen sijaan on yksi Enrothin tunnetuimpia

³⁵⁹ Suomen Taiteilijaseuran kirje Suomen Pankille 18.1.1949. SHTA.

³⁶⁰ VIE, “Edes taiteilijaparakkeja!”, *Taiteen maailma* 9/1949. Siteerattu myös lähteessä Valorinta 1982, 20.

³⁶¹ “Tähän mennessä en ole viihtynyt täällä lainkaan, vaan olen hermostunut, surullinen ja onneton.” Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 22.2.1949. SHTA.

³⁶² Rahanarvolaskurin mukaan nykyrahaksi muutettuna 12,40 euroa, eli melko edullista.

³⁶³ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 5.3.1949. SHTA. Opettajansa nimen Erik tosin kirjoittaa “André Loth”.

³⁶⁴ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 28.3.1949. SHTA.

³⁶⁵ Saari 2012, 179.

³⁶⁶ Näyttelytiedot teoksen *Erik Enroth. Teoksia Sara Hildénin säätiön kokoelmasta* (2012) teosluettelosta.

maalauksia, ja kenties ikonisin omakuva. Lhoten oppien mukaisten vastavärifasettien avulla tehostettu palavasilmäinen lihaskimppu on uhkaavassa demonisuudessaan ollut varmasti omiaan provosoimaan puheita ”voimamiehestä”.

Kuten edellisissä alaluvuissa kävi ilmi, Erik Enroth ja Sara Hildén solmivat avioliiton elokuussa 1949. Elämä tuntuu muutenkin hymyilevän, sillä seuraavan reilun vuoden aikana Enroth saa yhden Pohjoismaiden Yhdyspankin Rovaniemen konttorin seinämaalauskilpailussa myönnetystä kolmesta palkinnosta, toisen palkinnon Valtion taidekilpailussa (ensimmäistä ei jaettu) sekä ensimmäisen palkinnon Tampereen Kalevan kansakoulun seinämaalauskilpailussa.³⁶⁷ Palkintoluettelon rivien välistä on luettavissa, kuinka merkittävässä roolissa jälleenrakennusajan julkisen taiteen projektit olivat taiteilijoiden työllistäjinä. Ne tarjosivat palkintosijoille yltäneille myös kipeästi kaivattua lisätienestiiä. Jotkin tahot tekivät roolinsa taiteilijoiden tukijoina myös näkyväksi. Johanna Ruohonen nostaa Erik Enrothin osalta esiin Pohjoismaiden Yhdyspankin Turun konttorin tilaaman teoksen *Rakennustyömaa* (1955), jonka julkistamistilaisuudessa 1956 pankki korosti rooliaan ”nuorten, taloudellisten vaikeuksien kanssa kamppailevien taiteilijoiden tukemisessa”.³⁶⁸ Lisäksi julkinen taide tarjosi yhdistävän siteen taidemaailman ja ympäröivän yhteiskunnan välille.³⁶⁹ Ruohonen myös yhdistää julkisen taiteen nousun Suomen kaupungistumiseen ja hyvinvointivaltion kehitykseen sodan jälkeen.³⁷⁰ Kilpailumenestyksen ohella Enrothin taloudellista tilannetta helpotti Suomen Taideakatemian nuorille taiteilijoille tarkoitettu vuoden 1950 valtion apuraha.³⁷¹

Myös Sara Hildén tuki miestään taloudellisesti. Tämän ansiosta Erikillä oli poikkeuksellisen hyvät mahdollisuudet työskennellä ulkomailla. Keväällä 1950 Enroth tekee opintomatkan Ranskaan ja Italiaan. Ulla Vihanta esittää, että tämän matkan seurauksena ”modernistiset vaikutteet olivat vahvistuneet hänen taiteessaan”.³⁷² Itse näkisi ”modernististen vaikutteiden” ilmaantuneen ratkaisevammin Enrothin taiteeseen ensin Tukholman opintojen ja sitten Lhoten akatemiassa vietetyn ajan jälkeen. Toki jokainen eurooppalaisiin taidemetropoleihin suuntautunut matka lisäsi ja vahvisti Enrothin taidekäsitystä, sillä näkihän hän aina lisää näyttelyitä ja tutustui uusiin taiteilijoihin ja näiden tuotantoon. Pariisista ja Roomasta keväällä 1950 lähetetyistä kirjeistä ei kuitenkaan saa sitä käsitystä, että Enroth olisi ahminut itseensä modernia taidetta (toisin kuin esimerkiksi vuotta aiemmin Pariisissa). Pariisin näyttelyistä Erik ei menomatkalla puhu mitään. Käytännön matkajärjestelyt tuntuvat vieneen hänen

³⁶⁷ Saari 2012, 179. Johanna Ruohonen (2013, 200–201) näkee, mielestäni ihan uskottavasti, että nämä Enrothin varhaiset kilpailutyöt edustavat ilmaisultaan hieman konventionaalisempaa linjaa johtuen juuri töiden kilpailuluonteesta. Myöhemmät, taiteilijalta suoraan tilatut julkiset teokset puolestaan ovat enemmän taiteilijaa itseään ja edustavat tämän ”voimakasta ja brutaalia” ilmaisua.

³⁶⁸ Ruohonen 2013, 140.

³⁶⁹ Ruohonen 2013, 149.

³⁷⁰ Ruohonen 2013, 32.

³⁷¹ Saari 2012, 179.

³⁷² Vihanta 2012, 24.

aikansa ja tarmonsansa.³⁷³ Paluumatkalla hän on kaupungissa pidempään, mutta puhuu jälleen näyttelyistä hyvin ylimalkaisesti.³⁷⁴ Roomassa hän taas ihastelee antiikin aikaisia nähtävyyksiä, Pietarinkirkkoa sekä Galleria Borghesen taidearteita 1400–1600-luvulta.³⁷⁵ Pikemminkin voisi ehdottaa, että kevään 1950 opintomatkan seurauksena *klassiset* vaikutteet vahvistuivat hänen taiteessaan. Tätä olettamusta tukisi E. J. Vehmaksen arvio seuraavan syksyn näyttelystä, jossa tämä katsoo “Enrothin kesyntyneen ja siirtyneen kohti klassisia ihanteita.”³⁷⁶ On tosin luultavaa, että Enroth on väistämättä nähnyt myös nykytaidetta ottaen huomioon, että hän on käynyt museoissa miltei päivittäin. “Olen nähnyt niin paljon hienoa taidetta että päässä pyöri!”³⁷⁷

Matkalla Roomasta Firenzeen Enroth on kiertänyt Orvieton, Perugian, Assisin ja Sienan kautta, joten on syytä olettaa, että hän on nähnyt myös näiden kaupunkien keskeisen taidetarjonnan Pyhän Fransiskuksen basilikasta Palazzo Pubblicon freskoihin, vaikka ei sitä kirjeessään erittelekään.³⁷⁸ Taidehistorioitsijan näkökulmasta Enroth puhuu turhauttavan ylimalkaisesti näkemästään taiteesta matkakirjeissään. Matkapäiväkirjoissaan Enroth luonnehtii näkemäänsä ja kokemaansa hieman runsaammin sanankääntein, mutta valitettavasti näitä muistiinpanoja ei ole säilynyt kaikilta hänen matkoiltaan. Firenzestä Enroth matkusti Venetsian kautta Vernet-les-Bainsiin Etelä-Ranskaan, lähelle Espanjan rajaa, ja sieltä edelleen Pariisiin.³⁷⁹ Pariisissa Erik kertoo nähneensä “itseään kiinnostavia asioita” ja aikoo vielä käydä “siellä sun täällä” näyttelyissä, niiden laatua kuitenkin täsmentämättä.³⁸⁰

Tältä matkalta on säilynyt päiväkirjamerkintöjä, joista enin osa on kaikesta päätellen kirjoitettu Vernet-les-Bains’ssa. Firenzen osalta puhutaan Michelangelon Davidista sekä Duomon “Gilbertistä” (Enroth viitanee Duomon vieressä sijaitsevan Battistero di San Giovannin oviin, jotka teki Lorenzo Ghiberti), mutta muiden kaupunkien taidearteita ei näissäkään muistiinpanoissa sen tarkemmin eritellä. Merkinnot pitävät kuitenkin sisällään melko paljon yleistä pohdintaa kuvataiteen olemuksesta ja Enrothin taidefilosofiasta. Taiteilija on kaikesta päätellen taloudellisista syistä jumissa Pyreneillä ja odottaa Sara Hildéniltä pelastavaa rahalähetystä. Hän myös suunnittelee kääntyvänsä konsulaatin puoleen. Ajoittain Enroth sopeutuu tilanteeseen ja näkee pakollisen pysähtymisen positiivisessa valossa. “Kanske det var bra att man hamna fast här. Man har ju god tid att tänka över en del saker som man

³⁷³ Erik Enrothin kirjeet Sara Hildénille 14. ja 15.2.1950. SHTA.

³⁷⁴ Erik Enrothin kirje Saralle Pariisista 2.5.1950. SHTA.

³⁷⁵ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 23.2.1950. SHTA.

³⁷⁶ Saari 2012, 179.

³⁷⁷ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 2.3.1950. SHTA. Erikin äidinkieli oli ruotsi, kuten todettua, ja tämä käy ilmi lukuisista kirjoitusvirheistä suomenkielisissä kirjeissä.

³⁷⁸ “Det var en mycket givande resa men jag kan inte börja och skriva om allt vad vi såg det får du höra senare.” (“Matka oli hyvin antoisa, mutten voi alkaa kirjoittaa kaikesta näkemästäni, saat kuulla siitä myöhemmin.”) Erik Enrothin kirje Sara Hildénille Firenzestä 18.3.1950. SHTA.

³⁷⁹ Matkareitti käy ilmi Erikin kirjeistä Sara Hildénille.

³⁸⁰ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille Pariisista 2.5.1950. SHTA.

annars rusar förbi.”³⁸¹ Muutamaa päivää myöhemmin odottelu epätietoisuuden vallassa alkaa käydä hermoille. “Man börjar bli smått förbannat igen. Denna isolering här börjar gå mig på nerverna.”³⁸²

Etelä-Ranskassa hahmotelluista taidepohdinnoista mainitsemisen arvoisia ovat etenkin muualtakin muistiinpanoista tavatut huomiot luonnon seuraamisen tärkeydestä. “Naturen är ju så mycket mera rikare och växlande än fantasin. Naturen bör vara den stora källan av vilken målaren hämtar det som passar hans insp.[iration] temper[ament] och bildsyn. De flesta av de sk nya ismerna äro redan fullt akademiska och sterila.”³⁸³ Tämä tukisi aiempaa havaintoani siitä, kuinka vuoden 1950 matka vahvisti nimenomaan taidehistorian tradition klassisia ihanteita Enrothin ilmaisussa uusien modernien suuntausten sijaan. Viimeisimmät ismit saavat päiväkirjamerkinnoissa ankaraakin kritiikkiä. “Att avstå från en massa saker man instinktivt känner att äro av stort värde bara för att följa en modern ismpåve är ju rena skära idiotin. Inte finner man sig själv genom att löpa efter andra.”³⁸⁴ Vaikka Enroth matkusti Pariisiin usein, ja kaupunki antoi hänen taiteelleen paljon, näki hän myös kaupungin kääntöpuolen. “Att hålla sig framme på de stora idemarknaderna och realisationerna av begagnade ismer i Paris resulterar i att man får betala med en del av sin egen personlighet och egna inställning till konsten.”³⁸⁵ Joskus tekee hyvää pysähtyä pikkukaupunkiin reflektomaan.

Erik Enrothin kirjeistä ja matkapäiväkirjoista tulee lukijalle teeskentelemätön vaikutelma. Taiteilija vaikuttaa varsin suorapuheiselta sen sijaan, että yrittäisi jotenkin “myytittää” itseään. Taidekäsitystään Enroth kyllä pitää esillä ja sivuaa taidefilosofisia huomioita, mutta ylimalkainen suhtautuminen nähtyyn taiteeseen (“olen nähnyt kaikenlaista”) osoittaa, että mitenkään laskelmoivia (lue: tuleville lukijoille suunnattuja) nämä muistiinpanot eivät ole.³⁸⁶ Huomionarvoista on myös, että Enroth kerronnallistaa itsensä oman tien kulkijaksi (“yksinäisen suden” mallitarina) ja muodostaa

³⁸¹ “Oli kenties hyvä että sitä juuttui tänne. Nyt on sitten aikaa ajatella kaikenlaista, minkä muuten kiireessään sivuuttaisi.” Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä 10.4. (kontekstista päätellen 1950).

³⁸² “Alkaa hiljalleen taas raivostuttaa. Tämä eristyneisyys alkaa käydä hermoille.” Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä 13.4. (kontekstista päätellen 1950).

³⁸³ “Luonto on niin paljon rikkaampi ja vaihtelevampi kuin mielikuviutus. Luonnon tulisi olla se suuri lähde, josta maalari ammentaa sen, mikä sopii hänen inspiraatiolleen, luonteelleen ja kuvanäkemykselleen. Suurin osa näistä niin kutsutuista uusista ismeistä on jo täysin akateemisia ja steriilejä.” Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä 10.4. (kontekstista päätellen 1950).

³⁸⁴ Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä 10.4. (kontekstista päätellen 1950). Kirjoituksessa mainittu “ismpåve” on mielenkiintoinen uudissana, jonka yleisyydestä tuohon aikaan en osaa sanoa. Se voi olla Erikin omaakin keksintöä. Sana “påve” tarkoittaa kirjaimellisesti “paavia”, mutta kuvaannollisesti “kihoa, pampua”. “Ism” puolestaan viittaa taidesuuntaan. Erik siis varoittaa seuraamasta “modernia ismikihoa” omien vaistojen sijaan.

³⁸⁵ “Pariisin aatemarkkinoilla ja käytettyjen ismien alennusmyynissä oleilu johtaa siihen, että persoonallisuus ja omaperäinen asennoituminen taiteeseen kärsivät.” Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä 10.4. (kontekstista päätellen 1950).

³⁸⁶ Poikkeuksen muodostavat esimerkiksi Amerikan matkakirjeet, jotka on kirjoitettu julkaisemista silmälläpitäen.

ikään kuin omaa vastakertomustaan “moderneille ismikiihkoilijoille”. Tosin Suomen taidekentällähän tilanne oli päinvastainen, ja modernit ismikiihkoilijat olivat juuri näitä vastarannan kiiskiä, jotka haastoivat hallitsevan kertomuksen esimerkiksi “kansallisesta projektista”.

Syksyllä 1950 Enroth osallistuu ensimmäiseen Suomen Taideakatemian kolmi-vuotisnäyttelyyn Ateneumin taidemuseossa. Maalaus *Rannalla (Kalastajat)* saa varsin myönteisen vastaanoton. *Suomen Sosiaalidemokraattiin* kirjoittava Sakari Saarikivi katsoo sen kuuluvan näyttelyn parhaisiin teoksiin.³⁸⁷ Joulukuussa Enrothin teoksia nähdään Tampereen Taiteilijaseuran 30-vuotisjuhlanäyttelyssä Tampereen Kirjastotalossa. Tampereella nähty *Ratapiha II* (1950) kiersi seuraavana vuonna Ruotsissa osana *Modern finsk konst* -näyttelyä ja vuonna 1952 pitkin Länsi-Saksaa (näyttely *Neuere finnische Kunst*), mutta Suomessa se on nähty esillä vain Tampereen taidemuseossa vuonna 1979 ja Hyvinkään taidemuseossa vuonna 1992.³⁸⁸ *Hämeen Yhteistyö* kirjoittaa *Ratapihan* olevan “kesyhhö”, mutta “kompositiotyönä vahva ja kiinteä”. Samassa kritiikissä nähdään “lupauksia siitä, että Suomen taiteeseen on vihdoinkin tulossa se ‘vahva mies’, jota se on jo vuosikymmeniä kaivannut.”³⁸⁹

Vuosi 1950 on sikälikin merkittävä virstanpylväs Enrothin taiteellisessa luomis-työssä, että tuolloin julkaistaan hänen ensimmäinen (ja ainoa julkaistu) runokokoel-mansa *Hornkarlens sånger* (Schildts). Nimeen sisältyy sanaleikki, kuten aiemminkin totesin, ja sitä on hankala suomentaa. Artikkeliani “Arkadiasta moderniin dystopiaan. Erik Enrothin runot” (2012) varten suomensin kokoelman nimellä *Sarviniekan lau-luja*. Syvennyn tähän kokoelmaan tarkemmin neljännessä luvussa paneutuessani kuvan ja sanan problematiikkaan. Yksittäisiin runoihin viitataan tutkimuksen edetessä. Tässäkin välissä on tosin syytä muistuttaa, kuinka tärkeä ilmaisumuoto runous oli Enrothille. Pitäisin lisäksi todennäköisenä, että Tukholman inspiraatioiden yhteydessä mainittu Gösta Adrian-Nilsson olisi toiminut jonkinasteisena esikuvana myös tässä suhteessa. GAN kirjoitti myös runoja, ja häneltä julkaistiin kokoelma *Dikter* vuonna 1907 sekä *Sånger om kärleken och döden* vuonna 1908. Teosten kuvitusvinjetit ovat runoilijan itsensä taiteilemia, kuten Enrothinkin tapauksessa. Runojen tunnelmassa ja tematiikassa on paljon samaa kuin Enrothilla, joten hyvin todennäköisesti Erik on Adrian-Nilssonin kokoelmiin tutustunut, luultavasti Tukholmassa.

Hornkarlens sånger otettiin kaikesta päätellen vastaan varsin myönteisesti, vaikka E. J. Vehmas toteaaakin seuraavan kevään näyttelykritiikissään, kuinka “Erik Enroth on viimeksi niittänyt mainetta runoilijana, mutta hänen yhtenäinen ja luja

³⁸⁷ Saari 2012, 179. Sakari Saarikiven alkuperäinen kritiikki *Suomen Sosiaalidemokraatissa* 1.10.1950. Enrothin maalaus tunnetaan nykyisin (ja nähtävästi myös aika pian kolmi-vuotisnäyttelyn jälkeen, mikäli teos on sama joka oli esillä pariisilaisgalleriassa vuotta myöhemmin) pelkästään nimellä *Kalastajat* (1948–50).

³⁸⁸ Näyttelytiedot teoksen Erik Enroth. *Teoksia Sara Hildénin säätöön kokoelmasta* (2012) teosluettelosta.

³⁸⁹ *Hämeen Yhteistyö*, 16.12.1950.

kokoelmansa osoittaa, että hän sittenkin maalarina on saavuttanut kypsimmät tulokset.”³⁹⁰ Tästä samaisesta Nuorten näyttelystä *Hufvudstadsbaldet* kirjoittaa: “Erik Enroth har gått framåt sedan sin separatutställning för något år sedan och lyckats övervinna det mesta av sin tidigare radikalism. Färgen har blivit mjukare, rikare och mera levande och det konstnärliga uttrycket vunnit i balans och sammanhållning.”³⁹¹ *Kansan Lehti* tosin moittii Erik “Ehrnrootia” (sic) siitä, että tämä “koketeeraa enemmän kuin maalaa todella rehellisesti”.³⁹²

Tätä enimmäkseen myönteisesti vastaanotettua esiintymistä seuraa toinen yksityisnäyttely Galerie Hörhammerilla maaliskuussa 1951. Asetelmissa nähdyt “lihapalat ja häränkallo” tuntuvat “hätkähdyttäneen” kritikoita. Näyttelyn teoksia on kuvailtu niinkin kirjavin adjektiivein, kuin “brutaali”, “äkkijyrkkä”, “epäesteettinen” ja “rohkea”.³⁹³ Loppuvuodesta Helsingin Taidehallissa nähty Viiva ja väri -ryhmänäyttely toi Enrothille jälleen ristiriitaista kritiikkiä. *Helsingin Sanomat* kirjoitti myönteisimmin: “Täysin värein ja rautaisin viivoin hän on rakennellut abstraktisia sommitelmia, joissa on vauhtia ja voimaa. Parhaat näistä [...] osoittavat tekijällä olevan taiteellista fantasiaa ja kykyä sanoa sanottavansa puhtaalla taiteen kielellä.” Enrothin etsauksiakin kehuaan.³⁹⁴ Myös E. J. Vehmaksen arvio *Uudessa Suomessa* (6.11.1951) on positiivinen. *Suomen Sosiaalidemokraatti* (4.11.1951) sen sijaan moittii väripiirustusten “väreissään hillittömän karmeita suorituksia”. *Vapaa Sana* (8.11.1951) kuittaa Enrothin työt “sävyltään raaiksi”, kun taas *Hufvudstadsbladet* kokee tämän luonteenlaadun “epäharmonisena ja uhmakkaana”.³⁹⁵

Vuonna 1951 Erik Enroth työskentelee opettajana Taideteollisessa oppilaitoksessa ja hänet valitaan Suomen Taiteilijaseuran johtokunnan varajäseneksi. Maalaus *Sirkus* (1950–51; Kuva 11), jota oli kehuttu maaliskuun yksityisnäyttelyn yhteydessä, voittaa Valtion taidekilpailussa ensimmäisen palkinnon.³⁹⁶ Vahvasti Picasson sirkustutkielmien inspiroima teos liittyy Enrothin suosimaan aihepiiriin. Sirkusaiheet olivat suosittuja myös Saksassa maailmansotien välisenä aikana, kuten Carl Einstein huomauttaa artikkelissaan George Groszin taiteesta.³⁹⁷ Siegfried

³⁹⁰ *Uusi Suomi* 4.2.1951.

³⁹¹ *Hufvudstadsbladet* 1951. “Erik Enroth on mennyt eteenpäin joidenkin vuosien takaisesta yksityisnäyttelystään ja päässyt enimmäkseen yli aiemmasta äärimmäisyydestään. Väreistä on tullut pehmeämpiä, rikkaampia ja elävämpiä ja taiteellinen ilmaisu kehittynyt tasapainoisempaan ja yhtenäisempään suuntaan.”

³⁹² *Kansan Lehti* 13.2.1951. Arvio on jyrkässä ristiriidassa Enrothin julkilausuttujen periaatteiden kanssa.

³⁹³ Saari 2012, 181.

³⁹⁴ *Helsingin Sanomat* 4.11.1951.

³⁹⁵ “Erik Enroth med sin disharmoniska, trotsiga läggning [...]” *Hufvudstadsbladet* 8.11.1951.

³⁹⁶ Saari 2012, 181. Ks. myös *Helsingin Sanomat* 4.11.1951.

³⁹⁷ Einstein 1926/2014, 314. “In the circus, a residue of clean craft had been saved. There the acrobats still freed themselves from gravity with strenuous effort and absolute mortal peril. It was more serious, more skillful than silent idealism. There [in the circus] a vague or incomplete performance would be paid for by death.” Sirkusta kuvasi useasti myös Otto Dix, joka kutsuu tunnetussa teoksessaan *Verächter des Todes* (1922; teoksesta on olemassa sekä akvarelli- ja lyijykynätoteutus että

Kracauer kuvailee tivolin tenhoa lyyriseen sävyyn: “Kaikkien luokkien ja ikäpolvien ihmiset heittäytyvät mieluusti käyskelemään hehkuvien valojen ja kimeitten äänien luvattuun maahan, jota hirviöt kansoittavat ja joka tulvii kiihottavia aistimuksia [...]” Tivolin vaihtoehtoinen maailma “merkitsee paluuta lapsuuden päiviin, jolloin leikit ja vakavat asiat ovat yhtä, todellinen ja kuviteltu sekoittuvat, ja anarkistiset halut panevat tarkoituksettomasti koettelemaan loputtomia mahdollisuuksia.”³⁹⁸ Tivolin ja sirkuksen maailma on todenkaltainen, mutta äärimmäisyyksiä luotaava. Ehkä nimenomaan tämä “todellisen ja kuvitellun” sekoittuminen – vastakohtaisuuksien ohella – kiehtoi myös Erik Enrothia.

Käänteentekevän vaikutuksen Enrothin luomistyössä sai aikaan Liljevalchs konsthallissa Tukholmassa syksyllä 1952 nähty meksikolaisen taiteen näyttely “Mexikansk konst från forntid till nutid”. Näyttely oli nähty Pariisissa aiemmin samana vuonna. Vuonna 1950 meksikolaista taidetta oli ollut esillä myös Venetsian biennaalissa.³⁹⁹

Meksikolaiset muralistit, Rivera, Siqueiros ja Orozco tunnetuimpina, mutta Tamayo kenties Enrothin tapauksessa kiinnostavimpana kuten myöhemmin tullaan huomaamaan, jättivät lähtemättömät jäljet Enrothin ilmaisuun. Myös Enroth siirtyi näyttelyn inspiroimana suureen, seinät täyttävään formaattiin. Monumentaalisin ilmaus tästä uudesta suunnasta oli neljästä pahvilevystä koostuva *Uusi ihminen* (1950–53; Kuva 38), joka oli esillä ensimmäisen kerran Tampereen Kirjastotalossa 6.–14.12.1952. Toinen samassa näyttelyssä ensiesiintymisensä tehnyt suurikokoinen maalaus oli vertauskuvallinen *Elämänpuu* (1950–53; Kuva 12), olkoonkin että se on aiemmin mainittua miltei puolet pienempi. Soili Sinisalon mukaan Enrothia yhdisti meksikolaisiin hänen “yltynyt paatoksensa”.⁴⁰⁰ Brendan Prendeville puolestaan näkee niin meksikolaisten kuin yhdysvaltalaisienkin (esimerkiksi Thomas Hart Bentonin)



Kuva 11. *Sirkus*, 1950–51, öljyväri pahville, 160 x 106 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

metalligrafiikan menetelmin valmistettu vedos) akrobaatteja “kuoleman halveksijoiksi”. Kuoleman luurankohahmo on nuorallatanssijan seuralaisena myös Erik Enrothin myöhäistuotantoon kuuluvassa maalauksessa *Nuorallatanssija* (1971, Suomen pankin taidekokoelma).

³⁹⁸ Kracauer 1947/1987, 68. Suomentanut Reijo Lehtonen.

³⁹⁹ Vihanta 2012, 38. Tuomas von Boehm oli luonnehtinut tätä näyttelyä “suureksi käänteeksi” Enrothin osalta.

⁴⁰⁰ Sinisalo 1980, 8.

seinämaalauksissa pyrkimyksen paitsi tavoitella laajoja yleisöjä, myös “vaalia yhteistä historiallista identiteettiä ja tarkoitusta”.⁴⁰¹



Kuva 12. *Elämänpuu*, 1950–53, öljyväri pahville, 140 x 300 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

Erik Enroth oli monumentaalimaalari siinä mielessä, että monissa hänen maalauksissaan huomiota kiinnittää paitsi suuri koko, myös aiheen vertauskuvallinen käsittely. Tähän vaikutti varmasti osaltaan se, että jälleenrakennusajan Suomessa julkisen taiteen kilpailuja oli paljon ja Enroth osallistui useisiin näistä. Julkisen taiteen projekteissa kyse oli pitkälti juuri “yhteisen historiallisen identiteetin” hahmottamisesta ja yhteisöllisyyden korostamisesta.⁴⁰² Jälleenrakennusajan vertauskuvallinen esittäminen kilpailuehdotuksissa jätti jälkensä taiteilijan ilmaisuun. Taipumus helppotajuiseen allegorisuuteen nousi pinnalle silloinkin, kun sitä ei ehkä olisi tarvinnut korostaa. Vaikka *Elämänpuu* sisältää paljon helppoa, jopa kulunutta symboliikkaa, on se myös kiinnostavampi maalaus kuin miltä ensi näkemältä vaikuttaa. Enroth yhdistää yleisen ja henkilökohtaisen. Tyypillisten vastakkainasettelujen (elämä/kuolema, luominen/tuhoaminen) ja yleisen Yggdrasil-symboliikan ohella taiteilija on kuvannut itsensä sarvipäisenä (“hornkarl”) hirviönä kovasti Sara Hildéniä muistuttavan voimakasprofiilisen naisen viereen. Teoksen signeeraus löytyy sarviniekan olkapäästä. Mitenkään yksitulkintaisena en sen sijaan näkisi kitaraa räpyyttävää harlekiinia, joka polkee paletilla varustettua kuvataiteilijaa jalkoihinsa. Nopea tulkinta näkisi viihdettä kaipaavan suuren yleisön tallovan korkeakulttuurisen kuvataiteen jalkoihinsa, mutta olihan runonlaulajan rooli Enrothille miltei yhtä tärkeä kuin kuvataiteilijan. Erik Enroth pyrkii *Elämänpuullaan* luomaan “tasapainon yksilöllisen ja kosmisen vä-

⁴⁰¹ Prendeville 2000, 93.

⁴⁰² Johanna Ruohonen (2013, 30) puhuu yksityisten muistojen tai yhteiskunnan “yhteisen muistin” sijaan “virallisesta muistista”, jota julkinen taide vahvistaa.

lille”.⁴⁰³ Teemu Mäki puolestaan näkee asian niin, että Enroth osasi tehdä “latteista kuvaideoista hienoa taidetta”.⁴⁰⁴

Monet Tampereella nähdystä maalauksista olivat esillä myös Helsingin Taidehallissa 19.9.–4.10.1953 näyttelyssä, joka voidaan nähdä Enrothin todelliseksi läpimurroksi valtakunnallisella tasolla.⁴⁰⁵ Näyttelykritiikit ovat lähes yksinomaan myönteisiä. E. J. Vehmas hehkuttaa *Uudessa Suomessa*, kuinka “[e]rityistä mielenkiintoa herättää Erik Enrothin laaja ja komea kokoelma, joka voimansa täyteydessä levittyy Taidehallin maalaussaleihin. Siinä on sitä varmuutta ja selväpiirteisyyttä, joka on ominaista vain keinoistaan ja päämääristään tietoiselle maalarille.”⁴⁰⁶ Marjatta Saari vetää kritiikeistä synteessin, jonka mukaan “Enroth koetaan jälleen voimakkaana oman aikansa tulkkina.”⁴⁰⁷ Vaikka maalaamista ei *kertomuksena* voi nähdäkään, osallistuu Enroth silti *taiteellisella diskurssillaan* “yhteiskunnallisen todellisuuden muodostamiseen”.⁴⁰⁸

Taidehallin näyttelyn yhteydessä *Hufvudstadsbladetissa* ilmestyy laaja haastattelu, jossa Enroth kuvailee maalausprosessiaan ja erittelee taidefilosofiaansa. Enrothin “realistista metodia” pohdittaessa keskeiseksi nousee seuraava sitaatti: “[...] jag går omkring i fabriker, slakterier, skrotupplag - överallt var livets sprakande färgprakt möter och ut minnet omskapar jag upplevelsen. [...] Min konst är svår, ett hån mot s.k. god ton, men den är ärlig.”⁴⁰⁹ Enroth nostaa rehellisyyden keskeiseksi arvoksi pohtiessaan taiteellisen ilmaisunsa olemusta. Käsitys todellisuudesta hahmottuu tehtaiden, teurastamojen ja romuvarastojen – “varjoisten kujien” – kautta, muistin välityksellä suodattuen. Rinnakkaiskontekstien vertailu jää seuraavaan lukuun, mutta tässä yhteydessä voisi jo lyhyesti nostaa esiin käsitteen *Rinnsteinkunst* (“katuojataide”), jolla 1900-luvun alun berliiniläisrealistien tuotantoa pilkallisesti luonnehdittiin, mutta joka jäi elämään ivasta riisuttuna, kuten niin monet taidekäsitteet impressionismista fauvismiin.⁴¹⁰ Myös Erik Enroth kuvasi taiteessaan sitä, minkä koki todelliseksi, kuvaamisen arvoiseksi, eikä sitä, mitä oletti “suuren yleisön”

⁴⁰³ Lainaan tämän muotoilun Brendan Prendevilleltä (2000, 97), joka kuvaa Diego Riveran Detroitin Taideinstituuttiin tekemiä freskoja seuraavin sanoin: “Rivera, who had studied Giotto, succeeded in Detroit at least in striking a balance between the individual and the cosmic.”

⁴⁰⁴ Teemu Mäki, “Tuskainen harakka nautiskelee”. *Taide* 2/2012.

⁴⁰⁵ Myös Ulla Vihanta (2012, 27) toteaa, kuinka “[t]aiteilijan lopullisena läpimurtona pidetään vuoden 1953 Helsingin Taidehallin näyttelyä, jossa oli esillä lähes neljäkymmentä teosta vuosilta 1951–53.”

⁴⁰⁶ *Uusi Suomi* 20.9.1953.

⁴⁰⁷ Saari 2012, 183.

⁴⁰⁸ Viitataan tässä jälleen Meretojan (2018, 10) näkemykseen kulttuurisen tulkitsemisen roolista narratiivisessa hermeneutiikassa.

⁴⁰⁹ “Kuljen ympäriinsä tehtaissa, teurastamoissa, romuvarastoissa – kaikkialla missä kohtaa elämän räiskyvän värikylläisyyden – ja luon ulkomuistista uudelleen kokemukseni. [...] Taiteeni on vaikeaa, pilkkaa niin kutsuttua hyvää makua kohtaan, mutta se on rehellistä.” *Hufvudstadsbladet* 19.9.1953. Siteerattu myös lähteessä Saari 2012, 181.

⁴¹⁰ Ks. esim. Grosskopf 2018, 14–15. On tosin syytä muistaa, että etenkin nuorella Enrothilla ei ollut taiteessaan samanlaista sosiaalista agendaa kuin esimerkiksi Hans Baluschekilla (1870–1935), Käthe Kollwitzilla (1867–1945) tai Heinrich Zillellä (1858–1929).

tai “yleisen hyvän maun” odottavan. Tätä voisi halutessaan kutsua Enrothin “maalaimisen etiikaksi”.

Taidehallin näyttelyssä nähtiin ensimmäistä (Tampereen Kirjastotalossa esillä olleiden teosten osalta toista) kertaa monia Erik Enrothin keskeisimmiksi teoksiksi kohonneita maalauksia. Edellä mainittujen monumentaalimaalausten ohella esillä olivat esimerkiksi *Häränkalloja* (1953), *Lihaa* (1950–53), *Paja* (1950–53) sekä *Makaava nainen* (1950–53).⁴¹¹ Kolme ensiksi mainittua oli juuri niitä “tehdas- ja teuras-tamokuvia”, jotka Enroth mainitsee *Hufvudstadsbladetin* haastattelussa ja jotka osaltaan ovat saattaneet vaikuttaa edellä kritisoituihin voimamiesmääritelmiin. *Makaava nainen* puolestaan on Manet-pastissi, jossa Olympia-kurtisaanin sijaan divaanilla lepäilee kovasti Sara Hildénia muistuttava nainen. Tämäkään maalaus tuskin on edustanut “hyvää makua” sille 1950-luvun alun taideyleisölle, joka maalauksen ensi kertaa näki. Kiinnostavana sivuhuomiona todettakoon, että Enroth maalasi teoksesta toisinnon vuonna 1975 nimellä *Kunnianosoitus Manetille* (pitäisi varmaankin olla: *Manet’lle*). Tällä kertaa mallina toimi taiteilijan toinen vaimo Sinikka Enroth.

Arvostelumenestys jatkuu myös seuraavalle vuodelle, ja näyttelyissä esitellyt teoksetkin pysyvät osittain samoina. Enroth osallistuu lokakuussa 1954 Tampereen Taiteilijaseuran 23. Vuosinäyttelyyn Tampereen Taidemuseossa sekä marraskuussa Suomen Kuvataidejärjestöjen Keskusliiton näyttelyyn Porissa.⁴¹² *Kansan Lehti* kirjoittaa Enrothin teoksista Tampereen näyttelyssä, kuinka “alkuvoima heijastaa kokonaista aikakautta uudessa suomalaisessa maalaustaiteessa”. Tässä saatetaan viitata siihen “kovaksikeitettyyn aikaan”, joka on mainittu arvosteluissa aiemminkin. Lisäksi nimimerkki V-o H. huomioi, kuinka maalausten varmuus “hämmästyttää ja häikäisee”.⁴¹³ Huomionarvoista on lisäksi se, että Enrothin niin vahvasti yhdistetyt espanjalaiset aiheet alkavat ilmestyä hänen tuotantonsa yhä enenevässä määrin. Lokajoulukuussa 1953 Enroth onkin tehnyt matkan Italiaan, Espanjaan, Marokkoon ja Ranskaan.⁴¹⁴ Vuoden 1954 näyttelyissä nähdyt espanjalaiset aiheet, kuten “raju maalaus Andalusiasta”, lienevät tämän matkan peruja.⁴¹⁵

2.3.2.4 Matkalla

Kuten todettua, Erik Enroth oleskeli ulkomailla 1940-luvun lopulta lähtien poikkeuksellisen paljon ottaen huomioon, kuinka vähän tuohon aikaan ylipäänsä matkusteltiin, kuinka kallista se oli ja kuinka monia käytännön hankaluuksia matkantekoon liittyi. Enrothin matkoja siivittivät paitsi Sara Hildénin taloudellinen tuki, myös useat matka-

⁴¹¹ Teoksen *Erik Enroth. Teoksia Sara Hildénin säätön kokoelmasta* (2012) teosluettelon näyttelytiedoista.

⁴¹² Saari 2012, 183.

⁴¹³ V-o H., *Kansan Lehti* 12.10.1954.

⁴¹⁴ Saari 2012, 183.

⁴¹⁵ Nimimerkin V-o H. määritelmä aiemmin siteeratusta *Kansan Lehden* arviosta. Jää arvailujen varaan, mihin maalaukseen kriitikko viittaa.

apurahat. Vuonna 1955 Enroth saa Tampereen kaupungin matka-apurahan.⁴¹⁶ Huolimatta apurahoista ja aviopuolison avustuksista, eivät Enrothin työmatkat suinkaan olleet mitään luksuslomia. Sara Hildénille lähetetyistä kirjeistä voi päätellä, että olosuhteet ovat olleet vaatimattomat ja rahat jatkuvasti lopussa. Flunssa ja mahakatarri ovat olleet riesana, eikä ruoka ole maistunut.

Matkoillaan Enrothilla on kuitenkin ollut mahdollisuus nähdä sellaista, mistä useimmat aikalaistaiteilijat saattoivat vain haaveilla. Keski- ja eteläeurooppalaisten kaupunkien taidearteet ja kansainvälisen nykyaiteen näyttelyt ovat varmasti inspiroineet taiteilijan mielikuvitusta. Välimerellinen kulttuuri on tarjonnut kiehtovaa eksotiikkaa aikana, jolloin massaturismi tai Keihäsmatkat eivät vielä olleet turmelleet autenttista tunnelmaa. Lisäksi monet Enrothin matkoista ajoittuivat syksyyn tai kevääseen, jolloin Suomessa oli joko paukkupakkanen tai röntäsade. Ei Etelä-Euroopassakaan aina talvella lämmin ollut, mutta ajoittain oli sentään mahdollisuus maalata myös ulkona.

Enroth osallistui myös aktiivisesti suomalaista taidetta ulkomailla esitelleisiin ryhmänäyttelyihin. Yksi tällaisista oli Pohjola-Nordenin järjestämä Pohjoismaisen taiteen kiertonäyttely keväällä 1955. Neljässä ystävyyskaupungissa kiertänyt näyttely nähtiin Norrköpingissä Ruotsissa, Odensessa Tanskassa, Tampereella Suomessa sekä Trondheimissa Norjassa.⁴¹⁷ Vuonna 1958 Erik Enrothin teoksia oli mukana Neuvostoliitossa ja Kiinassa järjestetyssä Suomen taiteen näyttelyssä, ja vuonna 1959 Enroth edusti Suomea São Paulon V biennaalissa Brasiliassa.⁴¹⁸

Matkoilla nähty ja koettu jätti luonnollisesti jälkensä taiteilijan teoksiin. Vaikka Enrothin tuotantoon kuuluu maalauksia ja luonnoksia niin Ranskasta, Italiasta kuin Yhdysvalloistakin, oli Espanja se maa, joka kiehtoi lakkaamatta taiteilijan mielikuvitusta ja esiintyi aiheena tämän tuotannossa loppuun saakka. Espanjalaisaiheet eivät olleet suomalaisessakaan taiteessa mitenkään ennenkuulumattomia. Espanjalainen ikonografia härkätaisteluineen ja flamencotanssijoineen ilmestyi suomalaiseen kuvataiteeseen jo 1800-luvun lopulla ranskalaisten ja pohjoismaisten esikuvien innoittamana. Espanjalaisia vaikutteita suomalaisten 1800-luvun taiteilijoiden teoksissa paljimpsestin näkökulmasta tutkineen Marie-Sofie Lundströmin mukaan varsinaisia matkoja edeltäneet mielikuvat Espanjasta muokkasivat näitä paikoin melko liioittelevia ja stereotyyppioita vahvistavia tulkintoja sikäläisistä olosuhteista, joita maalauksissa nähtiin.⁴¹⁹

Lundström myös liittää Espanjan vetovoimaan eräänlaisen modernia kohtaan tunnetun pelon. Tästä syystä alkeelliset olot romantisoitiin nostalgian hengessä, ja

⁴¹⁶ Saari 2012, 183.

⁴¹⁷ Saari 2012, 183.

⁴¹⁸ Saari 2012, 184–185.

⁴¹⁹ Lundström 2008, 15. Tämä ”hispanismi” juontaa juurensa 1830-luvun Pariisiin. Espanjalaiset aiheet innoittivat ”eksotiikkallaan” kirjailijoita, jotka eivät välttämättä olleet jalallaan astuneet Espanjaan.

taiteilijat kuvasivat “autenttista” miljöötä, johon “edistys ei ollut koskenut”. Lundström esittää, kuinka modernin ajan matkajat määrittivät oman nykyaikaisuutensa suhteessa Espanjan “takapajuisuuteen”.⁴²⁰ Erik Enrothin kirjeistä ja matkapäiväkirjoista välittyy toisaalta melko selvää vastenmielisyyttä alkeellisia oloja kohtaan, mutta toisaalta myös sellaisen “alkuperäisen” Espanjan ihastelua, jota massaturismi ei ollut vielä pilannut.⁴²¹ Enrothin espanjalaisaiheet pitivät sisällään niin stereotyyppisiksi koettuja motiiveja (härkätaistelut, flamencotanssijattaret) kuin “romantisoivaa nostalgiaakin”. Erityisen hyvin jälkimmäinen näkyy Enrothin lukuisissa luonnoksissa ja akvarelleissa, jotka on toteutettu paikan päällä. Lundström ulottaa hispanismin myös sikäläisiin maisemiin ja niiden jäljentämiseen kankaalle tai paperille.⁴²² Espanjalaisia maisemia esiintyy Enrothin tuotannossa hyvin paljon.

Toukokuussa 1955 Enroth pitää jälleen yksityisnäyttelyn Helsingin Taidehallissa, ja esillä on “useita espanjalaisaiheita”.⁴²³ Iberian niemimaan maisemia ja kulttuuria tuossa näyttelyssä esittelivät muun muassa *Espanjalainen paja* (1955), *Espanjalainen poliisi* (1953–55; Kuva 30) sekä *Vuoristokylä* (1953–55; Kuva 13).⁴²⁴ Yksi Erik Enrothin tuotantoon ikonisimmin yhdistyviä aiheita ovatkin juuri Espanjaan sijoittuvat maisema- ja infrastruktuuritutkielmat, joissa välimerelliset valkoiset talot on kuvattu ikkunattomina nelikulmioina, geometrisen yksinkertaistuksen myötä (espanjalaisia vuoristokyläiä nähneet tietävät, että itse asiassa Erikin ei edes tarvinnut liiemmin yksinkertaistaa – siinä määrin pelkistettyä arkkitehtuuri on myös todellisuudessa). Enroth maalasi espanjalaisia maisemia tähän tyyliin uransa loppuun asti, tosin 1970-luvun mittaan yhä kirkastuvalla paletilla. Taivas on näissä teoksissa usein kuvattu kellertävänä, kuten edellä mainitussa *Vuoristokylässä*, sekä Sara Hildénin säätien kokoelmaan myös kuuluvassa maalauksessa *Kaupunkimaisema* (1950–55). Samaa tyyliä noudattaa myös myöhäistuotantoon kuuluva *Espanjalainen vuoristokylä* (1973–75; Kuva 14), mutta siinä murrettu väriasteikko on korvattu puhtaammilla sävyillä. Teos havainnollistaa hyvin Enrothin taiteessa tapahtunutta muutosta 1950-luvulta 1970-luvulle. Aiheet pysyivät pitkälti samoina, mutta tyylilliset uudistumiskyrimykset on helppo havaita. Muita myöhäistuotannon espanjalaisaiheita ovat esimerkiksi *Espanjalainen hahmo* (1972), *Espanjalainen maisema violetilla* (1974–75), *Matadori* (1975) sekä *Espanjalainen kapakka* (1970–75).⁴²⁵

⁴²⁰ Lundström 2018, 16–17.

⁴²¹ Kirjeissään Enroth voivottelee Etelä-Espanjan puutteellista infrastruktuuria ja yleistä likaisuutta, mutta *Suomen Sosiaalidemokraatin* haastattelussa 22.12.1973 taiteilija toteaa, kuinka “Espanjaa pidin toisena henkisenä kotimaanani kunnes turismi pilasi kaiken. – Nyt Espanjassa on aitoa vain aasin paska...”. Romanttinen illuusio “autenttisesti takapajuisuudesta” oli sittenkin turismin myötä kohentuneita fasiliteetteja tärkeämpää.

⁴²² Lundström 2018, 15–16.

⁴²³ Saari 2012, 183.

⁴²⁴ Näyttelytiedot teoksen Erik Enroth. *Teoksia Sara Hildénin säätien kokoelmasta* (2012) teosluettelosta.

⁴²⁵ Nämä neljä viimeksi mainittua teosta kuuluvat Ensenadassa sijaitsevaan kokoelmaan ja niiden ajoitus perustuu ainakin signeeraamattomissa tapauksissa Sinikka Enrothin näkemykseen lukuun



Kuva 13. *Vuoristomaisema*, 1953–55, öljyväri pahville, 117 x 103 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.



Kuva 14. *Espanjalainen vuoristokylä*, 1973–75, öljyväri levyllä, 185 x 122,5 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Tomi Moisio.

Erik Enroth matkusti uudemman kerran Espanjaan loppuvuodesta 1955. Tämä matka on melko hyvin dokumentoitu Erikin Sara Hildénille lähettämässä kirjeissä. Matkareitti kulki Kööpenhaminan ja Pariisin kautta ensin Madridiin, ja sieltä edelleen Etelä-Espanjaan: Granadaan, Algecirakseen ja Málagaan. Andalusiasta Enroth teki vielä piihahduksen Gibraltarin salmen toiselle puolelle Marokkoon.

Enroth matkusti ensin laivalla Kööpenhaminaan lokakuun lopulla ja aloitti taiteeseen perehtymisen jo tämän lyhyen pysähdyksen aikana. “Kävin päivällä Glyptotekissa ja Charlottenburgissa taidetta katsomassa. Glyptotekissa oli loistava ranskalaista taidetta Degas Manet Gauguin ja muut. Ja Charlottenburgissa jonkunlainen Tanskalaisten taiteilijoiden vuosinäyttely ei mitä hurramista joku harva taulu oli hyvä loput synkkä ja sotkusta.” Enroth ehti nähdä myös jonkin tanskalaista taideteollisuutta esitelleen katsauksen.⁴²⁶

Sama kiivas tahti jatkui Pariisissa: “Olin Parisissa 10 tuntia ja kerkisin nähdä yksi oikein hyvä näyttely ja kaksi huonoa. Näin Musè Arte Modernessä hieno näyttely jonka nimi oli Nuoret Maalarit eli Jeunes Peintres 6 eri maasta. Oikein pirteä ja rikas ja kaikki viimeiset suunnat edustettuina.”⁴²⁷ Valitettavasti Enroth ei tälläkään kertaa täsmennä, keiden taiteilijoiden teoksia on nähnyt. Madridissa Enroth on viipynyt vain noin vuorokauden, mutta ehtinyt silti käydä Pradossa kahteen eri otteeseen: “[...] olen

ottamatta viimeistä maalausta, *Espanjalainen kapakka*. Tämän maalauksen olen itse ajoittanut tyyllisiin perustein.

⁴²⁶ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille (“puluselle”), päivätty “Köpenhaminassa” 31/11 -55 (pitäisi varmasti olla 31/10 ottaen huomioon, että Erik matkusti lokakuussa ja oli Madridissa jo 4.11., eikä marraskuussa ole kuin 30 päivää). SHTA. “Charlottenburg” viitannee Charlottenborgin palatsiin.

⁴²⁷ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille Madridista 4.11.1955. SHTA.

ravanut siellä kilometri kaupalla menin vinttikerroksen ja näin siellä sadottain Goyan piirroksia. Tulisi liian pitkä kertoa kaikki mitä näin Pradossa kerron myöhemmin.”⁴²⁸

Enroth on maininnut Goyan yhdeksi lempitaiteilijoistaan myös haastattelujen yhteydessä (ks. esim. Kirsi Kunnaksen artikkeli *Taide*-lehdessä 2/1960). Pradossa (ja tilaisuuden tullen varmasti muuallakin) Enroth on taatusti ihaillut piirustusten ohella myös tämän maalauksia ja grafiikkaa. Goyan *Tauromaquia*-sarja lienee tehnyt vaikutuksen härkätaisteluaiheita myöhemmin itsekkin ikuistaneeseen Enrothiin, vaikka jääkin arvailujen varaan, kiehtoiko Erikiä nimenomaan *corridan* vertauskuvallinen ulottuvuus ihmisen tietoisuuden ja “raakojen luonnonvoimien” välisenä kamppailuna, josta Robert Hughes puhuu Goya-elämäkerrassaan niin haltioituneeseen sävyyn.⁴²⁹ Toisaalta Enroth arvosti näyttäviä spektaakkeleita siinä missä perustavanlaatuisia filosofisia kysymyksenasetteluitakin, joten on hän esikuvansa tavoin luultavasti saanut härkätaistelusta muutakin irti kuin elämän tarpeettoman haaskaamisen ihmettelyn.

Granadassa Enroth viipyi pari viikkoa akvarelleja maalaten ja tussipiirustuksia kynäillen. Työ ei tosin aina ottanut luonnistuaakseen, sillä sääolot vaihtelivat ja Erik sairasteli. Syksy on nähtävästi ollut kylmä, ja vuoristossa, jossa taiteilija kävi maalaamassa, oli lunta ja jäätä. “Lämmintä minä kaipa sillä ei on hauskaa palella täällä Espanjassa. Sitä voi tehdä yhtähyvin Suomessa ja maksutta.”⁴³⁰ Granadasta Enroth siirtyi Málagaan, mutta sairastelu ei hellittänyt eikä sääkään alkanut suosia.⁴³¹ Joulukuussa Enroth on Algeciraksessa, jossa aurinko sentään paistaa. Piipahdus Tangerissa tuotti jonkin verran piirustuksia, mutta kovin mairittelevaa kuvausta ei taiteilija tästä pohjoisafrikkalaisesta kaupungista kirjeissään anna.⁴³² Ennen paluumatkalle lähtöä Enroth käy vielä Cádizissa ja Sevillassa. Hän piirtelee ja käy katsoomassa nähtävyyksiä, mutta mitään mainittavia taiteellisia läpimurtoja tai henkeäsalpaavia näyttelyelämyksiä ei näihin piipahduksiin sisälly.⁴³³

Seuraavan merkittävän matkan Erik Enroth tekee vuotta myöhemmin, tällä kertaa Italiaan. Ennen joulukuussa 1956 tapahtuvaa lähtöä Enroth on ehtinyt pitää yksityisnäyttelyn Turun taidemuseossa lokakuussa ja osallistua kolmella teoksella Suomen Taideakatemian kolmivuotisnäyttelyyn marraskuussa.⁴³⁴ Turun näyttely ei valitettavasti ollut yleisömenestys, sillä Turun Taideyhdistys penää Enrothilta kirjeitse näyttelystä koituneita kuluja, joita tulot eivät riittäneet kattamaan (“vi vet ju hur nyckfull allmänheten är”).⁴³⁵ Ainakaan teosmyynnillä ei juuri ole lisätuloja hankittu,

⁴²⁸ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille Madridista 4.11.1955. SHTA.

⁴²⁹ Hughes 2003/2004, 351.

⁴³⁰ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille Granadasta 18.11.1955. SHTA.

⁴³¹ Erik Enrothin kirjeet Sara Hildénille Málagasta 20. ja 26.11.1955. SHTA.

⁴³² Erik Enrothin kirje Sara Hildénille Algeciraksesta 6.12.1955. SHTA.

⁴³³ Erik Enrothin kirjeet Sara Hildénille Cádizista 12.12. ja Sevilasta 13. ja 15.12.1955. SHTA.

⁴³⁴ Saari 2012, 183–184.

⁴³⁵ “Tiedämmehän, kuinka oikukasta yleisö on.” Turun Taideyhdistyksen kirje Erik Enrothille 15.12.1956. Allekirjoittanut E. Bergh. SHTA. *Aamulehti* (22.10.1956) tosin uutisoi näyttelystä heti avajaisten jälkeen: “Erik Enrothin näyttelyllä Turun taidemuseossa suuri yleisö- ja arvostelumenestys”. Valitettavasti yleisöryntäys ei jatkunut yhtä villinä, kuten Taideyhdistyksen kirjeestä ilmeni.

sillä Sara Hildénin henkilökohtaisesta arkistosta löytyi Erikin käsin kirjoittama paperilappu, jossa lukee: “Sitoudun olla myymättä taulujani paitsi se kappale joka Turun Taidemuseo ehkä haluaa ostaa. E. Enroth. Turussa 22/10 -56”.⁴³⁶ Turun Taidemuseo ei käsittääkseni ostanut teoksia tästä näyttelystä. Aiemmin samana vuonna Enrothin maalaus *Rakennustyömaa* oli ostettu Pohjoismaiden Yhdyspankin Turun Käsateollisuuspankin konttoriin.⁴³⁷ Näyttelyä pystyttäessään Enroth vietti aikaa myös paikallisten taiteilijoiden kanssa, kuten Mauno Hartmanin muistelmateoksesta *Minä Manu Hartman. Kuvanveistäjä* (2005) on luettavissa.⁴³⁸

Turun taidemuseon näyttelystä kuitenkin kirjoitettiin varsin myönteiseen sävyyn. Nimimerkki “K. R.” vertaa Enrothin teoksia Munchin “elämänfriisiin”, jos kohta Enrothin teosten muodostamana friisi on “koruttomasti realistisempi kuin se, minkä Edvard Munch sommitteli komplekseistaan”. Kirjoittaja tekee poikkeuksellisen edistyksellisiä ja oivaltavia havaintoja teoskokonaisuudesta ja kytkee ne Enrothin realistiseen projektiin.

Tähän brutaaliin elämänfriisiin liittyvät maalaukset, joissa ihmisen elintarpeita, leipää, lihaa, perunaa ja kalaa kerätään. Nehän muodostavat edustavan määrän animaalisesta elämisestä ehdoista. Perunannostajista päätellen ei tuo maan tasalle painunut elämä ole kevyttä. Sen ylläpitämiseksi on uhrattava toistenkin elämä, niiden, jotka nyljettynä roikkuvat teurastamon orressa. Ihmisen elämänfriisi, koruton ja realistinen aihesarja maalarille, jolla on mielikuvitusta.⁴³⁹

“Karsiksi” (*barsk*) kutsuu Enrothin teoksia myös *Åbo Underrättelser*, vaikka toteakin kokonaisuudesta hyväksyvästi: “Allmänt måste man säga att utställningen är oerhört stimulerande och fängslande. Erik Enroth är en skicklig och fantasirik målare, det är inte tu tal om den saken.”⁴⁴⁰ Myös *Turun Sanomien* kritiikki on hyväksyvä, vaikka Osmo Laine esittääkin lukijoilleen oksymoronin: “Jokaisessa laadussaan Enroth lopulta päätyy dekoraatioon, joka on säilyttänyt tunne- ja elämyssisältönsä. Niinpä Enrothin maalaus ei koskaan pääty dekoraatioon, dekoratiivinen panos palvelee ilmaisua eikä jäykistä tai tuhoa sitä.”⁴⁴¹ Taiteilija tuskin olisi itse halunnut viljellä sanaa “dekoraatio/dekoratiivinen” teostensa yhteydessä yhtä tiuhaan kuin kriitikko.

Suomen Taideakatemian kolmivuotisnäyttelyn yhteydessä *Uuteen Suomeen* kirjoittanut Alf Krohn huomaa, kuinka “[j]otain espanjalaisen taiteen kiihkeydestä

⁴³⁶ Erik Enrothin käsin kirjoittama ja allekirjoittama paperilappu. SHTA.

⁴³⁷ Saari 2012, 183.

⁴³⁸ Mauno Hartman tapasi Erik Enrothin ensimmäistä kertaa turkulaisen taiteilijan Helge Stenin esittelemänä näyttelyn avajaisten alla. (Hartman 2005, 106–107.)

⁴³⁹ K. R., “Erik Enrothin näyttely”. *Uusi Aika* 24.10.1956.

⁴⁴⁰ S. R., “Kraft och färg i Konstmuseet”. *Åbo Underrättelser*, 25.10.1956. “Yleisesti on todettava, että näyttely on hyvin stimuloiva ja vangitseva. Erik Enroth on taitava ja mielikuvituksellinen maalari, siitä ei ole kahta sanaa.”

⁴⁴¹ Osmo Laine, “Erik Enroth”. *Turun Sanomat* 21.10.1956.

näyttää tarttuneen häneen [...]”. Krohn myös luonnehtii Enrothin sosiaalista kontekstia teosten aiheamaailmaan viitaten: “Robotin kaltaiset ihmiset tekniikan hallitsemassa maisemassa [...] ovat muodostuneet hänen kuvauksensa kohteiksi. Tuo maailma, jonka hän avaa nähtäväksemme, on kova ja särmikäs kuin teräsrakenteet mutta on siinä oma karmiva ajankohtaisuutensa.”⁴⁴² Enrothin teosten dystooppiset sävyt huomioi myös Eva Wickman *Vapaaassa Sanassa*. Enrothin kuvaamana tehdas on “helvetillinen, vankilan kaltainen laitos, missä taivas, maa ja tiet, kaikki ympärillä näyttävät hukkuvan samaan ahdistukseen”.⁴⁴³

Italiaan Enroth matkusti opiskellakseen Firenzen Taideakatemiassa fresko-maalausta.⁴⁴⁴ Matka on tahtunut Sveitsin kautta ja matkaseurana on ollut E. J. Vehmas, sillä Sara Hildénin kotiarkistossa on säilynyt kirje Luganosta joulukuulta 1956. Vehmas kirjoittaa, kuinka he ovat käyneet Baselissa ja Bernissä ja nähneet taidetta.⁴⁴⁵ Firenzessä Enroth oleskeli ainakin jossain vaiheessa Ugolinien perheen luona, joka majoitti aikanaan lukuisia Italiaan matkanneita suomalaistaiteilijoita (Ugolino Ugolinin Elma-rouva oli suomalainen).⁴⁴⁶

Firenzen sää vaikuttaa ainakin saapumisen tienoolla olleen sateinen ja harmaa, mutta Enroth käy jälleen päivittäin katsomassa taidetta “museoissa, kirkoissa ja näyttelyissä”. Duomon kappelin mosaiikkityöt ovat tehneet vaikutuksen.⁴⁴⁷ Tammi-kuun lopulla Enroth on aloittanut opintonsa ja kertoo maalanneensa jo kolmannen freskonsa. Enrothin luokan kokoonpano vaikuttaa varsin kansainväliseltä, sillä mukana on oppilaita mm. Kolumbiasta, Israelista, Unkarista, Egyptistä sekä Yhdysvalloista. Erik on saanut opettajaltaan tehtäväksi maalata freskojäljennöksen Masaccion freskosta.⁴⁴⁸

Enrothin kirjeissään suunnittelema matka Ravennaan toteutuu helmikuun alussa. Postikortissaan Erik kehuu mosaiikkeja “kovin kauniiksi”. Mukana matkalla on ollut ainakin kuvanveistäjä Ensio Seppänen (1924–2008).⁴⁴⁹ 6. ja 7.2. päivätyssä

⁴⁴² Alf Krohn, *Uusi Suomi* 3.12.1956.

⁴⁴³ Eva Wickman, *Vapaa Sana* 2.12.1956. Siteerattu myös lähteessä Saari 2012, 184. Tehdassymboliikkaahan löytyy saksalaisesta ekspressionistisesta elokuvasta (Fritz Langin *Metropolis*, Gerhard Lamprechtin *Die Verrufenen* jne.), mutta näihin yhteyksiin ei tämän tutkimuksen puitteissa ole mahdollista syventyä.

⁴⁴⁴ Saari 2012, 184.

⁴⁴⁵ E. J. Vehmoksen kirje Sara Hildénille Luganosta 9.12.1956. SHTA.

⁴⁴⁶ Elma ja Ugolino Ugolinin kirje Timo Vuorikoskelle 3.1. 1994. SHTA. Ugolinit tarjoavat Sara Hildénin taidemuseon ostettavaksi Erik Enrothin maalausta, jonka tämä on Firenzessä maalannut ja lahjoittanut aikanaan Ugolineille. Kirjeen liitteenä on valokuva maalauksesta. Tekniikaksi mainitaan (Erikille varsin poikkeuksellinen) tempera paperille. Aihe on tyyppillistä Enrothia: kalastaja selvittelee verkkoaan ja tämän rouva on alkanut perata saalista kuvan etualalla. Kompositio on hyvin klassinen ja väripaletti sieltä hillityimmästä päästä, etenkin Enrothin mittakaavassa.

⁴⁴⁷ Erik viitanee taas Battistero di San Giovanniin. Erik Enrothin kirje Sara Hildénille Firenzestä 15.12.1956. SHTA.

⁴⁴⁸ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille Firenzestä 30.1.1957. SHTA.

⁴⁴⁹ “Seppänen lähettää terveisiä!” Erik Enrothin postikortti Sara Hildénille Ravennasta 4.2.1957. SHTA.

kirjeessään Erik heittäytyy hieman kaunopuheisemmaksi ja kuvailee Ravennan mosaiikkien olleen “vallan loistavia, ihan satumaisen kauniit ne olivat auringon paisteessa.” Enroth on myös käynyt Ravennan mosaiikkikoulussa tutustumassa itse tekniikkaan. “Kovasti minua kiinnostaa tämä ikivanha taidelaji.” Samassa kirjeessä Erik kertoo lähettävänsä Suomeen “25 kiloa Bianco San Giovanni, väri joka ei saadan mualta kun Firenzestä.” Lisäksi Erik kertoo hankkivansa ultramariinia ja cobaltia, “kaikki mitä ei saa Suomesta”. Firenzen Taideakatemiassa, “koulussa”, taiteilijan itseluottamus on vahvistunut: “On hauskaa huomata että olen yhtä taitava pensseliheiluttaja kun muut.”⁴⁵⁰ Ensenadassa on säilynyt vihko, johon Enroth on kirjoittanut ylös freskomaalaukseen liittyviä perusteita. Samasta vihkosta löytyy myös kompositioppia kaaviokuvan muodossa, jossa Tizianin maalausta käytetään kultaista leikkausta havainnollistavana esimerkkinä.⁴⁵¹

Kirjeiden perusteella on vaikea ajoittaa Enrothin kotiinpaluuta Italiasta. Viimeinen Sara Hildénin arkistossa oleva kirje on päivätty Firenzessä 6.3.1957. Aiemmissa kirjeissä Erik on spekuloinut paluureitillä ja suunnitellut käyvänsä Venetsiassa ja Padovassa. Näille suunnitelmille en ole löytänyt vahvistusta. Elma ja Ugolino Ugolinin kirjeestä päätellen myös Sara Hildén on käynyt keväällä 1957 Firenzessä. “Erik asui meillä kauan, silloin kun hän kävi fresco-maalaukskurssilla Firenzen Taide-Akatemiassa. Silloin kävi myöskin Sara-rouva Firenzessä [...]”⁴⁵² Sara Hildénin matka Firenzeen on luultavimmin tapahtunut maaliskuun aikana, sillä Marjatta Saaren ko-koamissa Enrothin elämäkertatiedoissa kerrotaan Erikin palanneen Suomeen maaliskuussa 1957.⁴⁵³



Kuva 15. Erik Enroth Italiassa vuonna 1957. Kuva Enrothien valokuva-albumista.

⁴⁵⁰ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille Firenzestä 6. ja 7.2.1957. SHTA.

⁴⁵¹ Erik Enrothin muistiinpanovihko vuodelta 1957.

⁴⁵² Elma ja Ugolino Ugolinin kirje Timo Vuorikoskelle Firenzestä 3.1.1994. SHTA.

⁴⁵³ Saari 2012, 184.

Italia oli suomalaisten taiteilijoiden suosiossa 1950-luvulla. Liisa Lindgren kirjoittaa, että “[s]odanjälkeisessä Suomessa tunnettiin kiinnostusta Italian kuvataidetta ja kulttuuria kohtaan, Italiassa puolestaan suomalaista arkkitehtuuria ja taideteollisuutta kohtaan”. Lindgren linkittää molemminpuolisen kiinnostuksen yhteiskunnalliseen kontekstiin. Molemmat maat “rakensivat itseään uuteen Eurooppaan ja lähihistoriansa raunioille parempaa tulevaisuutta”. Italiaan matkustivat etenkin kuvanveistäjät, kun taas Pariisi oli yhä maalarien suosiossa.⁴⁵⁴

Näyttelyihin osallistumisen puolesta Erik Enrothin vuosi 1957 oli varsin vaatimaton. Lehtikritiikeistä voi päätellä, että edellisen vuoden puolella käynnistynyt Suomen Taideakatemian kolmivuotisnäyttely on jatkanut kiertämistä myös vuonna 1957. Maaliskuussa Olavi Veistäjä hehkuttaa *Aamulehdessä* samaista *Tehdasta*, joka on kerännyt kehuja jo aiemmissa kritiikeissä. “Aikaisemmin ilmenneet kireys, raju uhma ja korostettu kapinahenki ovat laukeamassa ja tasaantumassa, ote on nyt vapautuneempi ja tasapainoisempi, mutta maalauksellinen jänitevyys ja iskuvoima eivät ole heikentyneet, ei myöskään sommittelun rytmillisuus, joka on aina ollut Erik Enrothin vahvimpia puolia.”⁴⁵⁵ Marraskuussa Enrothin teoksia on “pitkästä aikaa” myös (Tampereen Taiteilijaseuran?) vuosinäyttelyssä.⁴⁵⁶

Vuonna 1958 Erik Enroth tekee matkan Espanjaan helmi-maaliskuussa.⁴⁵⁷ Vuoden merkittävin uutinen Enrothin osalta on kuitenkin se, että hänelle myönnetään Fordin säätiön apuraha Yhdysvaltojen matkaa varten. Helsingissä 2.9.1958 on päivätty Suomalais-amerikkalaisen yhdistyksen kirje Enrothille, jossa tätä pyydetään “hyvantahtoisesti ensi tilassa ottamaan yhteyttä” yhdistyksen toiminnanjohtaja Bengt Bromsiin. “Kysymyksessä on stipenditarjous Yhdysvaltoihin.”⁴⁵⁸ Stipendiaattimatka toteutui seuraavana keväänä.

Vaikka Enroth ei “ikinä kuulunut mihinkään taiteilijaryhmään”, osallistuu hän vuoden 1958 mittaan kahteen ryhmänäyttelyyn, joiden osallistujista yhtä kaikki käytettiin ryhmänimitystä. Tampereen Kirjastotalossa oli 13.–21.9. esillä seitsemän tamperelaistaiteilijan teoksia. Näyttelyyn osallistuivat Erik Enroth, Pentti Hartelin (1922–1970), Unto Hietanen (1928–2009), Kimmo Kaivanto (1932–2012), Gunnar Pohjola (1927–2008), Seppo Syrjä ja Taisto Toivonen (s. 1921). Petra Uexküll ei näyttelystä, kuten ei sivumennen sanoen tamperelaisesta arkkitehtuuristakaan, liiemmin perusta. *Ilta-Sanomiin* kirjoittaessaan hän nostaa Enrothin kolmesta teoksesta onnistuneimmaksi maalauksen “Calla” (*Calloja*, 1958; Kuva 2). Monumentaalinen *Sota* (1957–58; Kuva 27) puolestaan tuo kirjoittajalle mieleen “20-luvun saksalaisen ekspressionismin. Maalauksen vanhahtava, paatoksellisen julistuksellinen ilmaisu on

⁴⁵⁴ Lindgren 1996, 99.

⁴⁵⁵ Olavi Veistäjä, *Aamulehti* 30.3.1957.

⁴⁵⁶ Olavi Veistäjän muotoilu (*Aamulehti* 27.11.1957). Nähtävästi Erikin osalta ovat jääneet väliin vuodet 1955 ja 1956.

⁴⁵⁷ Saari 2012, 184.

⁴⁵⁸ Suomalais-amerikkalaisen yhdistyksen kirje Erik Enrothille 2.9.1958. SHTA.

muodostunut pääasiaksi.” Enrothin lisäksi Uexküll kuvailee useammalla sanalla Gunnar Pohjolan ja Kimmo Kaivannon osuutta, kun taas ”seitsikon muilla jäsenillä [...] on vielä pitkä matka taiteelliseen valmeuteen”.⁴⁵⁹

Tampereen näyttelyn osallistujista käytettiin myöhemmin nimitystä ”Ryhmä 7”. Taiteilijat olivat Olavi Veistäjän mukaan ”saman hengen miehiä”.⁴⁶⁰ Rahtusen konkreettisempi yhteys puolestaan oli Taiteilijaliitto 58:n näyttelyyn Helsingin Taidemallari-liitossa. 24.10.–9.11. osallistuneilla. Näyttelyn taiteilijat olivat eronneet Taidemaalari-liitosta.⁴⁶¹ Ryhmän jonkinlaisena johtohahmona oli toiminut Aimo Kanerva. Syynä eroon on nähtävästi ollut ”se, että liitossa olivat määräävässä asemassa ei-taiteilijat ja vuonna 1952 kaikki Suomen Taiteilijaseuran maalarit, ei-ammattilaisetkin, oli otettu Taidemaalari-liiton jäseniksi.”⁴⁶² Näyttelyyn osallistuneet taiteilijat olivat Enrothin lisäksi Wäinö Aaltonen (1894–1966), Lauri Ahlgrén (s. 1929), Stig Fredriksson (1929–2008), Sven Grönvall (1908–1975), Aimo Kanerva (1909–1991), Unto Koistinen (1917–1994), Mikko Laasio (1913–1997), Veikko Marttinen (1917–2003), Åke Mattas (1920–1962), Lars-Gunnar Nordström (1924–2014), Teuvo-Pentti Pakkala (1920–2010), Rolf Sandqvist (1919–1994), Jaakko Somersalo (1916–1966) ja Rafael Wardi. (s. 1928)⁴⁶³ Kyseessä on siis ollut varsin merkittävä katras Suomen 1950-luvun tunnetuimpia taiteilijoita. Ryhmän yhteisesiintymiset jäivät tähän yhteen näyttelyyn.⁴⁶⁴ Jotain positiivistakin tapauksesta seurasi, sillä Kanervan mukaan Taidemaalari-liitosta ”alkoi kehittyä oikea ammattiliitto”. Nähtävästi myös liiton ”ilmapiiri tuli avoimemmaksi”.⁴⁶⁵

Helmikuussa 1959, hieman ennen Enrothin matkaa Yhdysvaltoihin, Suomalais-amerikkalaisen yhdistyksen toiminnanjohtaja Bengt Broms on yhteydessä ”Mrs. Harry F. Guggenheimiin” (omalta nimeltään Alicia Patterson). Rouva Guggenheim on edellisenä vuonna käynyt Helsingissä ja ”kiinnittänyt huomiota” Erik Enrothin maalauksiin Ateneumissa. Broms yrittää junailla Enrothille tapaamista sekä mahdol-

⁴⁵⁹ Petra Uexküll, ”Voimakasta, mutta viljeltymätöntä on nykypäivän maalaus Tampereella”. *Ilta-Sanomat* 18.9.1958. Tamperetta taiteilijoiheen kirjoittaja kuvailee seuraavin sanoin: ”Kun pistäytyy Tampereella, kävelee kaupungin kaduilla ja sitten katselee tamperelaisten paikallista taidenäyttelyä tulee pakostakin tehneeksi tiettyjä rinnastuksia. Ehkäpä kaupungin tammipelilautaa muistuttava uusklassillinen asemakaava on mielikuvitukseksi vaikuttanut maalarienkin raskaaseen ja osaltaan vajaasti kehittyneeseen muodon käsittämiseen ja käyttämiseen.”

⁴⁶⁰ Olavi Veistjä, ”Voimalla seitsemän miehen. Tamperelaisen taiteilijaryhmän näyttely”. *Aamulehti* 18.9.1958.

⁴⁶¹ Olavi Veistjä, ”Voimalla seitsemän miehen. Tamperelaisen taiteilijaryhmän näyttely”. *Aamulehti* 18.9.1958.

⁴⁶² ”Taidemaalari-liiton historia” Taidemaalari-liiton internet-sivuilla osoitteessa <https://www.painters.fi/taidemaalari-liitto/historia/> Linkki tarkistettu 1.3.2019.

⁴⁶³ Näyttelyluettelo *Taiteilijaliitto 58*.

⁴⁶⁴ Saari 2012, 184.

⁴⁶⁵ ”Taidemaalari-liiton historia” Taidemaalari-liiton internet-sivuilla osoitteessa <https://www.painters.fi/taidemaalari-liitto/historia/> Linkki tarkistettu 1.3.2019.

lisuutta tutustua Guggenheim-museon kokoelmaan.⁴⁶⁶ Projektin onnistumisesta ei ole tietoa.

Helmikuun 22. päivä Erik Enroth joka tapauksessa matkustaa Yhdysvaltoihin. Kuten todettua, oli melko poikkeuksellista taiteilijan päästä opintomatkalle Pohjois-Amerikkaan 1950-luvulla. Jyrki Siukonen listaa Amerikkaan ennen Enrothia ehtineiden taiteilijain joukkoon vain Rolf Sandqvistin, Eino Ruutsalon sekä Eila Hiltusen.⁴⁶⁷ Ulla Vihanta puolestaan spekuloi, että Ateneumissa syksyllä 1957 nähty amerikkalaisen taiteen näyttely on toiminut ratkaisevana ”rohkaisijana” Enrothin matkalle.⁴⁶⁸

Vihanta nostaa tämän Guggenheim-museon näyttelyn taiteilijoista esiin Jackson Pollockin, Stuart Davisin ja Jean-Paul Riopellen.⁴⁶⁹ Itse näkisin Davisin tämän kolmikon kiinnostavimpana taiteilijana nimenomaan suhteessa Enrothiin. Molempien tuotannossa on ilmiselviä vaikutteita Matissen ilmaisusta, ja Davisin tarkkarajaiset värikentät ovat parhaimmillaan kuin ranskalaismaestron cutout-teoksista. Karen Wilkin toteaaakin Davis-monografiassaan, kuinka ”vastustamatonta” Davisin vuoden 1950 tienoon maalausten kohdalla on mainita Matissen paperileiketyt. Niitä on ollut esillä Yhdysvalloissa 1940-luvun lopulla ja on hyvin luultavaa, että Davis on Matissen ihailijana nämä näyttelyt nähnyt.⁴⁷⁰

Matissen vaikutusta on kuitenkin nähtävissä Davisin töissä jo 1910-luvulta lähtien (Wilkin esittää rinnakkain Matissen maalauksen *L'Atelier rouge* vuodelta 1911 ja Stuart Davisin teoksen *Studio Interior* vuodelta 1917 – vaikutteet ovat ilmeiset).⁴⁷¹ Mielestäni Matissen cutouteista muistuttavaa muotokieltä on ollut Davisin tuotannossa jo 1920-luvun lopulta lähtien, esimerkiksi maalauksessa *Eggbeater No. 3* (1928) tai hieman myöhäisemmässä maalauksessa *New York Waterfront* (1938), joten on ehkä turvallisempaa puhua Matisse-vaikutteista yleisemmin eikä pelkästään paperileiketöiden kautta, joita Matisse alkoi tiettävästi toteuttaa vasta 1930-luvun lopulla. Oletan, että Erik Enroth – jonka ilmaisussa vastaavat värikentät olivat esiintyneet myös aiemmin – sai Davisin teosten inspiroimana rohkeutta kirkastaa väri-

⁴⁶⁶ Bengt Bromsin kirje Mrs. Harry F. Guggenheimille 20.2.1959. SHTA. Kirjeestä saa sen käsityksen, että rouva Guggenheim on käynyt Suomessa heinäkuussa 1958. Tämä visiitti on luultavasti liittynyt edellisvuoden merkkitapaukseen näyttelyrintamalla. Syksyllä 1957 Ateneumissa oli esillä Guggenheim-museon näyttely, jossa nähtiin muun muassa abstraktia ekspressionismia. (Vihanta 2012, 31.)

⁴⁶⁷ Siukonen 2012, 51. Eino Ruutsalon kiehtovia vaiheita Yhdysvalloissa on selvittänyt ansiokkaasti Marko Home artikkelissaan ”Abstraktin ekspressionismin syntysijoilla – Eino Ruutsalo New Yorkissa 1949–1952”. *Tahiti* 02/2016.

⁴⁶⁸ Vihanta 2012, 31.

⁴⁶⁹ Vihanta 2012, 31.

⁴⁷⁰ Wilkin 1987, 215–216.

⁴⁷¹ Wilkin 1987, 62–63.

palettia entisestään sekä nostaa mainitut värikentät teoksen taustalta sen etualalle, ikään kuin pääasialliseksi aiheeksi.⁴⁷²

Matkan motiiviksi on kuitenkin turhaa yrittää nostaa yksittäistä taiteilijaa tai taiteilijaryhmää (esimerkiksi meksikolaiset muralistit voisivat motivoitua tässä suhteessa) sen enempää kuin yksittäistä näyttelyäkään. Taide veti Enrothia taatusti puoleensa – olihan Yhdysvalloissa aktiivisen nykyaidekentän lisäksi tarjolla huimat museokokoelmat. Luulisin kuitenkin, että yhtä paljon painoi vaakakupissa päästä Amerikkaan, ”myyttiseen maisemaan”, kuten Jyrki Siukonen näitä näkymiä luonnehti artikkelinsa otsikossa.⁴⁷³ Siukonen on varmasti oikeassa tuumiessaan, kuinka Enroth etsi Amerikasta ”aivan tietynlaista maisemaa”. Tässä yhteydessä mainitaan erityisesti Arizonan Monument Valley, ”lännen psykologinen mielenmaisema”, kuin myös Manhattanin pilvenpiirtäjät.⁴⁷⁴ Enrothilla on matkan jäljiltä lukuisia akvarelleja molemmista edellä mainituista aiheista, mutta myös pohjoisemmista erämaanäkymistä, osa luultavasti Kanadasta.

Konkreettisten maisemien ohella myös Siukosen mainitsema ”mielenmaisema” on hyvin tärkeä. Enroth oli lapsesta asti populaarikulttuurin pauloissa, kuten muistamme varhaisista piirustuksista ja ”Bilderbokin” kuvastosta. Lehmipojat ja intiaanit loivat mielikuvia ”myyttisestä Amerikasta” siinä missä suurkaupunkien gangsterit ja maailmankuulut julkikkiset ja urheilusankarit, kuten Jack Dempsey. Monument Valleyn kalliot ja Manhattanin pilvenpiirtäjät ovat hyviä esimerkkejä konkreettisista mielikuvista. Museum of Modern Art ja muut taidenähtävyydet painoivat varmasti myös vaakakupissa. Väitän silti, että ”Amerikka” on ollut Enrothille enemmän kuin näiden osien summa. Amerikka oli se luvattu maa, mihin Suomestakin lähdettiin sankoin joukoin paremman elämän toivossa, missä kenestä tahansa saattoi tulla ”jotakin”, lähtökohdista riippumatta. ”Amerikkalainen unelma” – ”ryysyistä rikkauksiin” – on yksi klassisimmista mallitarinoista.⁴⁷⁵ Sisällissodan kynnyksellä köyhiin oloihin aviottomana lapsena syntyneelle ja perhetaustansa vuoksi koulukiusatulle Erikille Amerikan voi kuvitella symboloineen jotain paljon enemmän kuin pelkkää taidetta, vaikka nimenomaan taiteensa avulla Enroth oli Yhdysvaltoihin päässyt. Apurahan mahdollistama matka oli ainutlaatuinen mahdollisuus, *once in a lifetime*.

Ensimmäinen kirje Sara Hildénille on päivätty New Yorkissa maaliskuun puolivälissä. Kirjeestä voi päätellä, että Sara on matkustanut Erikin kanssa New Yorkiin matkan alussa, mutta palannut sitten kotiin hoitamaan liikeasioitaan. Enrothin matkapäiväkirjan ensimmäisillä lehdillä Sara Hildéniä ei mainita nimeltä, mutta matkan

⁴⁷² Stuart Davis oli esillä suomalaisessa taidekeskustelussa myös Lars-Gunnar Nordströmin artikkelin ”Merkin magia. Huomioita Amerikan taide-elämästä” kautta (*Taide* 1/1961, s. 19–23). Lars-Gunnar Nordström oli saanut matkastipendin Yhdysvaltoihin vuonna 1960 (Vihanta 1990, 38).

⁴⁷³ Siukonen 2012, 51.

⁴⁷⁴ Siukonen 2012, 51.

⁴⁷⁵ H. Porter Abbott (2008, 46–47) nostaa tällaisen mallitarinan tyypiesimerkiksi ”Horatio Alger -tarinan”, joka on juuri ryysyistä rikkauksiin -kertomus nimenomaan amerikkalaisessa kontekstissa.

alkupuolella Erik käyttää jatkuvasti monikon ensimmäistä persoonaa, mikä antaisi olettaa, että nimenomaan rouva on reissussa mukana. Heti ensimmäisinä päivinä New Yorkiin saapumisen jälkeen pariskunta on suorittanut turistinähtävyyksiä oikein urakalla: Broadway, Times Square, Bowery, Chinatown, YK:n rakennus, Empire State Building, Vapaudenpatsas jne.⁴⁷⁶

Piipahdus Meksikoon ajoittuu matkan alkupuolelle, ja nähtävästi Sara Hildén on tälläkin matkalla mukana. Pariskunta saapuu Mexico Cityyn helmi-maaliskuun vaihteessa (ensimmäinen kirjoitus Meksikon pääkaupungista on ilman päivämäärää, tätä seuraava kirjoitus on päivätty 2.3.) keskellä yötä. Majapaikassa, ”Henry’s Hotel-lissa,” on Enrothin arvion mukaan ”viheliäistä ja paskaista kuin seitsemännessä luokassa”.⁴⁷⁷ Paikallisen väestön köyhyys kiinnittää taiteilijan huomion. Enroth vertaa Meksikoa Andalusiaan ja toteaa, että edellinen ”voittaa” vertailussa: ”det är något hjärtslitande i detta bottenlösa elände.”⁴⁷⁸

Mexico Cityssä Enroth on ensi töikseen käynyt katsomassa Diego Riveran freskoja ”varakuninkaan palatsissa”, eli Palacio Nacionalissa. Enroth toteaa freskojen olevan ”suurenmoisia” mutta tuumaa myös, että osa portaikon kuva-aloista on ”mahdottoman täyteen ahdettuja”. Meksikon alkuperäisväestöä kuvaavia freskoja Enroth kuvailee ”loistaviksi” ja kehuu niiden ”väriä ja kompositiota”.⁴⁷⁹ Lisäksi Enroth on käynyt kansallismuseossa katsomassa ”vanhaa intiaanien taidetta” (*gammal indian konst*) ja kehuu näkemäänsä ”suurenmoiseksi ja monipuoliseksi” (*storslaget och rikt*).⁴⁸⁰

Meksikossa Enroth alkoi hahmotella matkapäiväkirjaansa näkemyksiä, joista sukeutui kirjoitus ”De fyra stora”. Nämä neljä meksikolaisen taiteen suuruutta olivat Diego Rivera (1886–1957), David Alfaro Siqueiros (1896–1974), José Clemente Orozco (1883–1949) sekä Rufino Tamayo (1899–1991). Orozcosta tosin puhutaan matkapäiväkirjan muistiinpanoissa vain vähän. Kaikkien tuotantoon Enroth oli tutustunut jo seitsemän vuotta aiemmin Liljevalchsin meksikolaisen taiteen näyttelyssä Tukholmassa. Nyt hän pääsi tutkimaan ihailemiensa mestareiden teoksia niiden synty-paikoilla.

Enrothin kirjoitusta ei kuitenkaan tietääkseni julkaistu sellaisenaan. *Uusi Suomi* julkaisi 12.4.1959 Enrothin artikkelin ”Kaksi suurta meksikolaista”, joka käsittelee Riveraa ja Siqueirosia. Lisäksi *Taide*-lehden näytenumerossa vuonna 1960

⁴⁷⁶ Erik Enrothin matkapäiväkirjat Amerikasta, päivätty 25.2.1959.

⁴⁷⁷ ”[U]rjävligt och skitigt rena 7 klassen.” Erik Enrothin päiväämätön merkintä Amerikan matkapäiväkirjasta.

⁴⁷⁸ ”Tässä pohjattomassa kurjuudessa on jotakin sydäntäraastavaa.” Erik Enrothin päiväämätön merkintä Amerikan matkapäiväkirjasta.

⁴⁷⁹ Erik Enrothin päiväämätön merkintä Amerikan matkapäiväkirjasta. ”I vicekungens gamla palats i trappan och i gallerierna storartade frescer av DR. Endel överlastade till den milda grad [...]. Till höger i trappan en stor fresc över kampen mellan de olika indianstammarna. Fin i fär och komp. Uppe i galleri lysande frescer över astekernas liv.”

⁴⁸⁰ Erik Enrothin päiväämätön merkintä Amerikan matkapäiväkirjasta.

ilmestyi Enrothin teksti ”Kaksi kotkaa”, jossa esitellään Orozco ja Tamayo. Muut Erik Enrothin julkaistut matkakertomukset ja näyttelyarviot olivat *Udessa Suomessa* julkaistut ”Amerikan kumouksellisia maalareita” (5.4.1959), ”Vaellus suosikkien parissa” (3.5.1959) sekä ”Joan Miron näyttely New Yorkissa” (10.5.1959), mutta niistä lisää tuonnempana.

Maaliskuun puolivälissä Erik Enroth on palannut New Yorkiin ja Sara Hildén Suomeen. Erik on kirjoittanut matkapäiväkirjaansa: ”Fick brev från Sara hon borde nu vara i Finland.”⁴⁸¹ Enroth on myös ”lyönyt lukkoon” reittinsä loppumatkan osalta (apurahan myöntänyt Fordin säätiö edellytti stipendiaatilta myös matkustamista Amerikassa): New York – Washington – [New] Orleans – Atlanta – Santa Fé – Yllersstone [Yellowstone] Park – Dead Walley [sic] – San Fransico [sic]. Matkaa on tarkoitus taittaa bussilla, ja tehdä matkan varrella retkiä eri paikkoihin. Enroth myös pohtii mahdollisuutta matkustaa San Franciscosta junalla Seattleen. Jos tämä ei toteudu, hän suunnittelee palaavansa junalla reittiä San Francisco – Chicago – New York.⁴⁸²

Enroth kertoo viettäneensä aikaa MoMAssa. Kirjeestä päätellen myös tuolloin taide-entusiastin riesana ovat olleet koululaisryhmät, jotka bussilasteittain saapuvat häiritsemään taiteeseen keskittymistä. Enrothilla ovat työn alla matkakirjeet Yhdysvalloista. Hän kertoo alkavansa työstää artikkelia viidestä amerikkalaisesta taide-maalarista. Julkaisijaa näille kirjeille ei nähtävästi ole vielä tässä vaiheessa tiedossa, sillä Erik pyytää Sara Hildénia selvittämään olisiko *Aamulehti*, Einari (J. Vehmas) tai *Hufvudstadsbladet* kiinnostunut julkaisemaan kirjoituksia (lopulta tekstit julkaistiin *Udessa Suomessa*, jonka pitkäaikaisena kriitikkona E. J. Vehmas toimi). Vapaa-aikaansa Erik on viettänyt käymällä elokuvissa Broadwaylla ja ihastelemalla valomainoksia Times Squarella. Enroth osaa kaikesta päätellen englantia riittävästi tullakseen toimeen, mutta joitain väärinkäsityksiäkin sattuu. Karamelleja hän kertoo ostaneensa epähuomiossa liikaa ja antaneensa niitä sitten kourallisen jollekin tytölle.⁴⁸³

Erik Enrothin matkapäiväkirjaansa merkitsemät huomiot MoMAsta alkavat melko pessimistiseen sävyyn. Nimeämättä maalauksia tai taiteilijoita hän kuvailee abstraktissa ilmaisussaan melko minimalistiselta vaikuttavia teoksia ja jatkaa sarkastisesti: ”Nu väntar jag bara på de taylor som är målade av en schimpans!”⁴⁸⁴ Enroth ei selvästikään saa otetta taiteen viimeisimmistä virtauksista ja kuvailee

⁴⁸¹ Erik Enrothin päiväämätön merkintä matkapäiväkirjasta (mitä luultavimmin maaliskuun puolivälistä, sillä seuraavat merkinnät on päivätty 16.3.).

⁴⁸² Erik Enrothin kirje Sara Hildénille New Yorkista 18.3.1959. SHTA.

⁴⁸³ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille New Yorkista 18.3.1959. SHTA. Erik täsmentää kyseessä olleen värillisen tytön (”negerflicka”). Sanan kielteisiin konnotaatioihin – kuten rasismiin ylipäänsä – ei vielä tuolloin osattu kiinnittää riittävästi huomiota. Tämä on hyvä muistaa, kun pohtii Enrothin mahdollista poliittista epäkorrektiutta. Jonkinlaista ”orientalismia” sanaan on kuitenkin liittynyt, sillä usein Erik käyttää sitä nimenomaan matkojensa kotimaan oloista poikkeavia tunnelmia kuvaaillessaan.

⁴⁸⁴ Erik Enrothin matkapäiväkirja Amerikasta, päivätty 16.3.[1959].

nähneensä “pelkkää sontaa” (*rena dyngan*).⁴⁸⁵ Tällaisia ymmärtämättömyyden piikkiin pantavia yksinkertaistuksia ei Enrothin julkaistuihin matkakirjoituksiin kuitenkaan päädy. Viisi vuotta myöhemmin Enroth kyllä haukkuu nykytaiteen kokeellisemmat ratkaisut kirjoituksessaan, mutta esimerkiksi Jyrki Siukoselle on Amerikan lehtiartikkeleista välittynyt avoin ja ennakkoluuloton suhtautuminen ei-esittävään ilmaisuun. “Enroth, joka oli 1959 matkallaan pyrkinyt avoimin silmin ottamaan vastaan abstraktin maalauksen haasteen, asettuu viisi vuotta myöhemmin populististen nykytaiteen naurajien leiriin.”⁴⁸⁶ Päiväkirjamerkinnot antavat Amerikan ajan näkemyksistäkin kielteisemmän kuvan. Nykytaide ei ole auennut Enrothille siinä määrin kuin hän on julkaistuissa kirjoituksissaan halunnut antaa ymmärtää.

New York tarjoaa Enrothille äärimmäisiä elämyksiä niin hyvässä kuin pahassakin. Alkumatkasta hän kuvailee Times Squarea melko dystooppiseen sävyyn: “[...] Times Square [...] är en av världens mest trafikerade platser det syntes kändes och hördes. En malström av bilar och människor mellan husväggarnas kanjon. En stickande bullrande symfoni.”⁴⁸⁷ Kuukauden oleskelu suurkaupungeissa (New York ja Mexico City) ei tunnu lievittäneen kokemusta: “Annars är gigantstäder en förskräckelse och en fortlöpande tortyr för sina innevånare. Detta ständiga trafiklarm oljud rök bensingas osnygghet papper och skräp. Gör ju inte staden till en plats för normala människor.”⁴⁸⁸

Toisaalta Enroth myös ihastelee aiemmin kiroamaansa suuren maailman hälinää ja hulinaa. St. Patrick’s Dayn paraati riehakkaine juhllaisuuksineen tekee suuren vaikutuksen Erikiin: “Ute fortsätter paraden med gnällande säckpipor och skrällande jättetrummor fantastiskt det är nu över 5 timmar det håller på.”⁴⁸⁹ Lisäksi pilvenpiirtäjät, jotka osaltaan muistuttavat ihmisen pienuudesta ja avuttomuudesta suurkaupungin sykkeessä, myös kiihottavat Enrothin mielikuvitusta, ja hän pohtii teknikasta kiinnostuneen koulupojan tavoin miten käytännön fasilitetit on moisissa kolosseissa saatu järjestettyä.⁴⁹⁰

Matkareitti Yhdysvalloissa on noudatellut ainakin osapuilleen Enrothin suunnitelmia, sillä 27.3. hän on Santa Féssä, “kahden ja puolen vuorokauden bussissa istumisen jälkeen”. Matkalla Enroth kertoo käyneensä New Orleansissa, Washingtonissa, Atlantassa ja “kymmenissä pienemmissä kaupungeissa”, tosin pysähdykset ovat enim-

⁴⁸⁵ Erik Enrothin matkapäiväkirja Amerikasta, päivätty 16.3.[1959].

⁴⁸⁶ Siukonen 2012, 56.

⁴⁸⁷ “Times Square on yksi maailman vilkkaimmin liikennöityjä paikkoja ja sen näki tunki ja kuuli. Autojen ja ihmisten kurimus talonseinämien kanjonissa. Läpitunkeva, korviahuumaava sinfonia.” Erik Enrothin päiväämätön matkapäiväkirjamerkintä.

⁴⁸⁸ “Muutoin ovat suurkaupungit kauhistus ja keskeytymätöntä kidutusta asukkailleen. Tämä jatkuva liikenteen häly melu savu bensiininkatku epäsiisteys paperit roskat. Ei ole kaupunki paikka normaaleja ihmisiä varten.” Erik Enrothin matkapäiväkirja Amerikasta, päivätty 16.3.[1959].

⁴⁸⁹ “Ulkona paraati jatkuu vinkuvine säkkipilleineen ja rämisvine jättirumpuineen fantastista sitä on nyt jatkunut yli 5 tuntia.” Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 17.3.[1959].

⁴⁹⁰ Erik Enrothin päiväämätön matkapäiväkirjamerkintä.

mäkseen olleet lyhyitä ruokataukoja.⁴⁹¹ Matkapäiväkirjassaan Enroth kuvailee lyhyesti hieman pidempää pysähdystä Washingtonissa. “Stan enormt utsträckt. Här måste man ha bil.” Erikin aika on enimmäkseen mennyt odotteluun, mutta kertoo hän sentään käyneensä Amerikan työn ja historian museossa.⁴⁹²

Kirjoittaessaan päiväkirjaa Richmondin linja-autoasemalla Enroth panee merkille, kuinka valko- ja tummaihoisille on erilliset puolet kahvilassa: “[...] men så är vi också i Virginia.”⁴⁹³ Hän ei ole aiemmin nähnyt vastaavaa, mutta mieltää rotuerottelun eteläisiin osavaltioihin luontevasti kuuluvaksi. Kirjeessään Sara Hildénille Erik listaa osavaltiot, joiden läpi matka on taittunut. Texasissa on kuulemma koko päivä mennyt yhden tasangon ylittämiseen. Bussit ovat olleet enimmäkseen kaksikerroksisia ja niissä on ollut sekä saniteettitilat että ilmastointi.⁴⁹⁴

Myös New Orleansissa Enroth viipyy hieman pidempään (matkapäiväkirjamerkinnöistä päätellen noin vuorokauden, ainakin yön yli). Erityisesti historialliset korttelit (*de gamla kvarteren*, viittanee niin kutsuttuihin “ranskalaiskortteleihin”) ovat Enrothin mukaan “todellinen nähtävyys”. Myös täällä Enroth panee merkille rotuerottelun ja *coloured linen* tiukan noudattamisen. Vanhankaupungin kadut ovat täynnä “niin kutsuttuja maalareita” (*sk. målare*). Näyttelyitä on esillä siellä täällä ja pastellimuotokuvia tehdään paikan päällä: “Det mest fruktansvärt smaklösa man kan tänka sig.”⁴⁹⁵

Santa Féssä Enroth on käynyt vierailulla Greta Garbon veljen luona. Kirjeestä ei selviä, mistä Erik tämän tuntee, mutta nähtävästi myös Sara Hildén on miehen tavannut (“Kommer du ihåg Greta Garbos bror som bor här? Var och hälsade på hos dem. De skickade hälsningar till dig.”). Enroth aikoo pysyä Santa Féssä jokusen päivän, mutta suunnittelee sitten suuntaavansa Arizonaan, jos vaikka siellä pystyisi maalaamaan. Enroth tekee kirjeessään sinänsä uskottavan huomion siitä, kuinka Amerikassa täytyisi olla auto, jotta pääsisi “kiinnostaviin paikkoihin”. Erik kertoo lähettäneensä Saralle kirjoituksensa nuorista amerikkalaisista maalareista ja kysyy, onko lähetys tullut perille. Seuraavaksi Enroth aikoo työstää tekstiä “neljästä suuresta meksikolaisesta maalarista”. Tietoa tekstien julkaisemisesta ei vielä kukaan ole, ja Erik ujostelee kirjoitustensa kiinnostavuutta: “Vet inte om den duger att publicera, men kanske.”⁴⁹⁶ Itseluottamuksen puute osoittautuu kuitenkin aiheettomaksi, sillä kuten Jyrki Siukonen tietää, “Enrothin matkakirjeet Amerikasta ovatkin lukemisen arvoisia,

⁴⁹¹ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille Santa Féstä 27.3.1959. SHTA.

⁴⁹² Kyseessä on luultavimmin The National Museum of American History, joka tunnettiin Enrothin siellä vieraillessa nimellä The National Museum of American History within the United States National Museum, ja joka ehti vuosina 1969–1980 olla nimeltään The National Museum of History and Technology. Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 21.3.[1959].

⁴⁹³ Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 21.3.[1959].

⁴⁹⁴ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille Santa Féstä 27.3.1959. SHTA.

⁴⁹⁵ “Sitä kaikkein hirvittäväntä mautonta sorttia mitä kuvitella saattaa.” Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 24.3.[1959].

⁴⁹⁶ Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 24.3.[1959].

sillä ne ovat eläviä ja täynnä värikästä kieltä. Artikkeleina ne edustavat aikansa parasta suomalaista taiteilijakirjoittamista.”⁴⁹⁷

Santa Féstä Enroth matkustaa “Gustafsonin” kanssa Sedonaan, Arizonaan maalaamaan.⁴⁹⁸ Kyseessä on Sven Gustafson (1898–1967), Greta Garbon (1905–1990, oikealta sukunimeltään Gustafson) vanhempi veli, joka näytteli (vaatimattomalla menestyksellä) muutamassa elokuvassa ja opiskeli sittemmin kuvataiteita André Lhoten akatemiassa.⁴⁹⁹ On kerta kaikkiaan mysteeri, miten Erik Enroth (ja myös Sara Hildén) on voinut tutustua Sven Gustafsoniin, joka muutti Yhdysvaltoihin siskonsa kutsusta jo vuonna 1939, sillä matka Yhdysvaltoihin oli tietävästi niin Enrothille kuin Hildénillekin ensimmäinen laatuaan.⁵⁰⁰ Vaikka Erikiä ja Sveniä yhdisti opiskelu Lhoten johdolla, ovat nämä olleet ranskalaistaiteilijan akatemiassa eri vuosikymmenillä. Sven Gustafson muutti ensin siskonsa luokse Hollywoodiin, mutta asettui sittemmin New Mexicoon.⁵⁰¹

Arizona näyttäytyi Erik Enrothille “ihmemaana”: “Sådana otroliga klippformationer har jag inte sett.” Taiteilijat ovat nähneet kivettyynyttä metsää ja “rapautuneita vuoria mitä ihmeellisimmissä väreissä”. Luonnonvoimat ja “vuosimiljoonien ajaton työ” tekivät Enrothiin vaikutuksen myös Painted Desertissä. Erik tuntuu viihtyvän Sedonassa, missä hän voi istua motellihuoneensa rappusella maalaamassa upeita punaisia kallioita. Hän kirjoittaa maalaamisen sujuvan hyvin.⁵⁰² Tämän voi kuka tahansa todeta niistä hienoista akvarelleista, joita kuuluu lukeisia Sara Hildénin säätien kokoelmaan, esimerkiksi *Maisema Amerikasta nro 13* (1959; Kuva 16).⁵⁰³

Erik Enroth viipyi Sedonassa kaikkiaan viisi päivää. Hänen mukaansa amerikkalainen pikkukaupunki ja suurkaupunki eroavat toisistaan kuin “yö ja päivä”. Ensimmäinen on “sydämellinen, ystävällinen, ehkä hieman naiivi mutta suurenmoinen”, kun taas jälkimmäinen on “kova, välinpitämätön ja itseään täynnä”. Vastakkainasettelu on kuin Enrothin runoista: aurinkoinen arkadia vastaan teollinen dystopia. Päivät Arizonassa ovat kaikesta päätellen olleet onnellisia. “Ja det var en ganska

⁴⁹⁷ Siukonen 2012, 54. Mainittakoon, että Amerikkaan kymmenisen vuotta ennen Erik Enrothia ehtinyt Rolf Sandqvist peilasi myös matkansa kokemuksista kirjallisessa muodossa. Häneltä ilmestyi vuonna 1950 matkakirja *Sommarflanör i Amerika*. Sandqvistin Amerikan edesottamuksista ks. myös Vihanta 1990, 34–35.

⁴⁹⁸ Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 31.3.[1959].

⁴⁹⁹ Paris 1994/1996, 266–267.

⁵⁰⁰ Paris 1994/1996, 466. Greta Garbo lähetti perheelleen matkarahat, jotta nämä pääsisivät Yhdysvaltoihin turvaan Euroopassa syttyneen toisen maailmansodan jaloista.

⁵⁰¹ Paris 1994/1996, 554. Barry Parisin Greta Garbo -elämäkerrasta käy ilmi, että Sven Gustafson on asunut New Mexicossa viimeistään vuodesta 1954, jolloin hänen siskonsa oli siellä vierailulla. Veljen koti oli elokuvatahdelle eräänlainen “piilopaikka”.

⁵⁰² Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 31.3.[1959].

⁵⁰³ Esimerkkejä löytyy teoksen *Erik Enroth. Teoksia Sara Hildénin säätien kokoelmasta* (2012) sivulta 52. Ainakin yksi Arizona-akvarelli on päätynyt myös yksityiskokoelmaan.



Kuva 16. *Maisema Amerikasta nro 13*, 1959, vesiväri paperille, 38,5 x 57,5 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

öljyvärimaalauksessaan *Arizona* (1960; Kuva 17) Enroth on pyrkinyt luomaan synteesin koko siitä väriloistosta, minkä hän matkallaan koki. “Palava rikki syö ultramariinia”, luonnehti Enroth Rufino Tamayon teoksia *Taide*-lehden artikkelissaan, mutta kuvaus sopii myös kirjoittajan omiin maalauksiin.⁵⁰⁶



Kuva 17. *Arizona*, 1960, öljyväri pahville, 140,5 x 300,5 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

Tälläkin taipaleella Yhdysvallat näyttää myös toisen puolen itsestään. Los Angelesin linja-autoasemalla Enroth panee merkille, kuinka “kunnollisten matkaaajien” joukossa

⁵⁰⁴ “Sven Gustafson en begåvad diletant men en mycket trevlig och rätlinjig människa.” Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 5.4.[1959].

⁵⁰⁵ Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 5.4.[1959].

⁵⁰⁶ Erik Enroth, “Kaksi kotkaa”, *Taide* 1960, näytenumero, 18–21.

lyckad målartid där.” Sven Gustafsonia Enroth kuvailee “lahjakkaaksi diletantiksi, mutta oikein mukavaksi ja suoraselkäksi ihmiseksi.”⁵⁰⁴

Huhtikuussa Enroth on San Franciscossa. Päiväkirjaansa hän on kirjoittanut kuvauksen matkasta Arizonasta Kaliforniaan. Enroth kuvailee maisemia haltioituneeseen sävyyn. Hän lumoutuu niin vuorten kuin taivaankin lukemattomista värinyansseista.⁵⁰⁵ On helppo kuvitella, että suuressa

on myös kaikenkarvainen kimara "huijareita ja ryöväreitä", valmiina "putsaamaan" huolimattoman tai humalaisen matkajaajan taskut.⁵⁰⁷ Varjoisilta kujilta päästään kuitenkin pian taas aurinkoihin laaksoihin. San Franciscoa kohti avautuvaa usvan hennosti verhoamaa näkymää Enroth kuvailee "kiinalaiseksi akvarelliksi". Runsaat sitruusviljelmät vihjaavat hedelmälliseen maaperään, mikä korostaa paratiisimaista vaikutelmaa. Enroth kuvailee Kaliforniaa "epäilemättä vihreimmäksi ja hedelmällisimmäksi osavaltioksi, mitä hän on nähnyt."⁵⁰⁸

Erik kertoo kirjeessään Sara Hildénille, kuinka hän on hankkinut lentolipun Victoriaan (oletettavasti British Columbia, Kanada) ja suunnittelee tässä vaiheessa taittavansa paluumatkan osuuden Seattlestä Chicagoon junalla.⁵⁰⁹ Matkapäiväkirjassaan Enroth kuvailee useammankin kerran, kuinka kyllästynyt hän on bussilla matkustamiseen. "Om någonting tar på nerverna är de ideliga uppehållen i en massa små skitstäder [...]"⁵¹⁰ Mitä tulee muihin matkan kokemuksiin, Enroth on hyvin ylimalkainen kuten kirjeissään usein ja toteaa "nähneensä niin paljon, ettei siitä kannata yrittää kirjoittaa". Erik kuitenkin kertoo Saralle pitävänsä matkapäiväkirjaa. San Franciscossa Enroth on ihastellut muun muassa Golden Gate -siltaa sekä hotellin kattoterassilta avautunutta yleisnäkymää kaupunkiin. Myös Alcatrazin vankilasaari on näkynyt majapaikan katolle.⁵¹¹

Matkapäiväkirjassaan Enroth on jälleen hieman monisanaisempi. Hän tuntuu viihtyvän hyvin San Franciscossa. Maisemien ihastelun ohessa hän panee merkille, kuinka "Frisco är inte alltför stort utan just passande en million ungefär."⁵¹² Tuulisista ja usvaisista sääolosuhteista huolimatta Enroth huomioi kaupungin avoimen ilmapiiirin ja suurenmoisen sijainnin. Lisäksi hän on saanut kyydin ihastelemaan läheisiä punapuumetsiköitä. Jättimäiset, parhaimmillaan yli tuhatvuotiset puut saavat taiteilijan filosofoimaan elämän ja kuoleman kysymyksillä ja ihmiselämän mitättömyydellä luonnon laajassa perspektiivissä.⁵¹³

Luonnonnähtävyyksien ohella Enroth ihailee myös taidetta. Hän käy Legion of Honor -museossa ja tutustuu de Young -säätiön kokoelmaan. Ensin mainitun hän kuittaa lyhyesti sanalla "dåligt". Parempi oli puolestaan de Young, jossa oli sentään "jokunen hyvä taulu" ja "kauniit kokoelmat egyptiläistä, assyrialaista, intialaista ja vähän mitä sattuu".⁵¹⁴ On syytä tarkentaa, että vuonna 1972 osa de Young -säätiön vanhan eurooppalaisen taiteen kokoelmasta siirrettiin Legion of Honor -museoon.

⁵⁰⁷ Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 5.4.[1959].

⁵⁰⁸ Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 5.4.[1959].

⁵⁰⁹ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille San Franciscosta 6.4.1959. SHTA.

⁵¹⁰ "Jos jokin koettelee hermoja niin nämä lukemattomat pysähdykset kaiken maailman käpykylissä."

Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 5.4.[1959].

⁵¹¹ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille San Franciscosta 6.4.1959. SHTA.

⁵¹² "Frisco ei ole liian suuri vaan juuri sopivan kokoinen, noin miljoona asukasta." Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 6.4.[1959].

⁵¹³ Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 7.4.[1959].

⁵¹⁴ Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 7.4.[1959].

Voineekin olettaa, että esimerkiksi El Grecon, Rembrandtin tai Cézannen teokset eivät ole Enrothin mielestä olleet “huonoja”, vaan että ne ovat yksinkertaisesti vielä vuonna 1959 sijainneet de Young -museon puolella.⁵¹⁵

Käytyään Seattlessa ja Victoriassa Enroth on 13.4. Chicagossa. Arizonan ja Kalifornian mykistävien maisemien jälkeen Chicago on karvas pettymys. “Smala klyftor mellan skysraporna där soten smutsen och skräpet får ligga i fred.” Taidemuseo tarjoaa Enrothille elvyttävän tuulahduksen: “Muséet här är verkligen lysande. Det bästa sedan New York!” Museossa on näytteillä “mestarteoksia miltei kaikilta suurilta”.⁵¹⁶

Onkin kiinnostavaa, että ensimmäisenä taiteilijana Enroth nostaa esiin Bernard Buffet’n (1928–1999). “Mycket intressant att igen se Bernard Buffet. Han hade i en fin konstsalon ett tjugotal arbeten.” Teokset olivat vähän “komsu komsu”, mutta “kaksi matadoria” kiinnosti Enrothia.⁵¹⁷ Buffet’n mustaa ääriviivaa suosinut tyyli ja eksistenttialistiseen filosofiaan kytkeytynyt tematiikka on helppo nostaa esiin Enrothin yhteydessä. Esimerkiksi Ulla Vihanta mainitsee Buffet’n ja kuinka tämä oli suosittu 1940-luvun lopun ja 1950-luvun Pariisissa, missä Enroth vieraili tämän tästä. Vihanta kuitenkin toteaa, mielestäni aivan oikein, että “konkreettiset Buffet-vaikutteet ovat vähäisiä Enrothin tuotannossa”. Vihanta mainitsee Buffet’n inspiroimaksi maalauksen *Merimies* (1950–53).⁵¹⁸ Ehkä vielä parempi esimerkki olisi *Tehdas* (1957), minkä myös Seppo Niinivaara on pannut merkille.⁵¹⁹ Vaikka suoria yhtäläisyysmerkkejä ei tässä tapauksessa vetäisi taiteilijoiden välille, vahvistavat matkapäiväkirjat ainakin sen, että Enroth oli kiinnostunut Buffet’n tuotannosta ja tiettyssä mielessä “seurasi” tätä.

Hieman myöhemmin matkapäiväkirjoissaan Enroth palaa pohtimaan Buffet’ta. Hän mainitsee kiinnostavana detaljina, että eräs Buffet’n maalaus – kooltaan n. 35 x 60 cm – on maksanut Chicagossa 4 500 dollaria, eli Erikin laskujen mukaan 1 440 000 markkaa – “inte illa för en nu levande konstnär”.⁵²⁰ Enroth on ollut ajan hermolla pohtiessaan, kuinka paljon Buffet’n taiteessa on kyse “bluffista”. Buffet oli aikansa julkistaiteilija, jonka teosten hinnat nousivat yli äyräidensä. Tämä johti tietynlaiseen “maneerimaalaamiseen”, minkä myös Enroth oivaltaa Buffet’n teosten äärellä Chicagossa.⁵²¹

Buffet’ta seuraa vaikuttava litania: Degas, Picasso, Matisse, Modigliani. Suuri Derainin maalaus on Enrothin mukaan “löysästi maalattu”. Yksinkertaisista sanan-

⁵¹⁵ de Young -museon wikipedia-sivu.

⁵¹⁶ “Kapeita kuiluja pilvenpiirtäjien välissä, missä jätteet, törky ja roskat saavat lojua rauhassa.” Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 13.4.[1959].

⁵¹⁷ Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 13.4.[1959].

⁵¹⁸ Vihanta 2012, 29–30.

⁵¹⁹ Seppo Niinivaara, *Uusi Suomi* 13.2.1966.

⁵²⁰ Rahamuseon rahanarvolaskurin mukaan nykyrahassa n. 35 000 euroa. Erik Enrothin 14.4. päivätyn matkapäiväkirjamerkinnän jälkikirjoitus.

⁵²¹ Erik Enrothin 14.4. päivätyn matkapäiväkirjamerkinnän jälkikirjoitus.

käänteistään huolimatta Enrothin kuvaus eräästä suuresta Matissen maalauksesta on mielenkiintoinen: “halft abstrakt med sin förenkling och indelning av ytan”.⁵²² Vaikka tässä ei mitään formalistisen oivaltamisen läpimurtoa tehdäkään, on silti syytä pysähtyä huomioon hetkeksi, sillä mielestäni tietyt Enrothin ilmaisulle keskeiset piirteet ovat peräisin Matisselta, erityisesti “osittainen abstrahointi, joka perustuu yksinkertaistamiseen ja pinnan jaotteluun”. Myös Matissen suosima ornamenttiikka tietyillä teoksen pinnoilla esiintyy Enrothilla tuottaen “tapettimaisen” efektin.

Matissen jälkeen Enroth mainitsee vielä kaksi “loistavaa” Kandinskyn maalausta vuosilta 1911 ja 1914, Toulouse-Lautrecin, huoneellisen “makeilevia, miltei banaaleja” Renoirin tauluja, Picabian, Pollockin sekä “kauniin” Marino Marinin. Picabian pintajaottelua Enroth moittii levottomaksi, kun taas Pollockin teos on “sitä samaa töhertelyä, tällä kertaa valkoisella ja hyvin paksult”.⁵²³ Enrothin on kaikesta päätellen ollut vaikea suhtautua abstraktiin ekspressionismiin. Julkaistuissa matkakirjeissään hän joiltain osin ihailee sitä, mutta toisaalta matkapäiväkirjoissaan monesti tyrittää informalistisen ilmaisun “töhertelynä” tai “sontana”. Silti hän kokeili informalistista (tai abstraktiin ekspressionismiin vivahtavaa – ismit eivät tässäkään yhteydessä ole erityisen hedelmällisiä) maalausta itsekkin. Yritän pureutua tähän problematiikkaan Enrothin ilmauksellista moninaisuutta käsittelevässä alaluvussa.

Taidepaussin jälkeen Enroth jatkaa “ikävän ja vulgäärin” Chicagon tarkkailua ja tuumaa kaupungin koostuvan pelkästään “liiketoimista ja työnteosta”. LaSalle -kadun asemalla hän pysähtyy päivittelemään perhettä, joka on “kuin 1800-luvulta”. Enroth kiinnitti huomiota “miesten suuriin partoihin, mustiin vaatteisiin ja leveälierisiin mustiin hattuihin” sekä myös mustiin pukeutuneisiin naisiin. Aivan oikein taiteilija ounasteli näiden kuuluvan “johonkin lahkoon”. Amerikassa on ollut suomalaistaiteilijalle paljon hämmästeltyä, a misseista alkaen.

Jää varmentumatta, millä tavoin Erik Enroth on palannut Kanadasta Yhdysvaltoihin, sillä 14.4. hän kirjoittaa matkustavansa ensimmäistä kertaa junalla Yhdysvalloissa. Matka Chicagosta New Yorkiin on kalliimpi kuin bussilla, mutta “täytyyhän junalla matkustamistakin kokeilla”. Junasta käsin Enroth panee merkille Chicagoa ympäröivät valtavat teollisuusalueet. Ruoka ravintolavaunussa on nähtävästi ollut yhtä tyyristä silloin kuin nykyään. Vaunujen sisustuksesta Enroth katsoo mainitsemisen arvoiseksi, että tuhkakupit puuttuvat ja että istuimet pystyy laskemaan taka-asentoon.⁵²⁴

⁵²² Enroth ei täsmennä maalauksen nimeä, mutta kyseessä on luultavasti ollut *Bathers by the River* (1909–10, 1913, 1916–17). Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 13.4.[1959].

⁵²³ Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 13.4.[1959].

⁵²⁴ Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 14.4.[1959]. Itse asiassa ruokailu Amerikan rautateillä on ollut vieläkin kalliimpaa kuin VR:llä. Jos käyttää samaa kurssia, jolla Erik on laskenut hinnan Buffet’n maalaukselle ja syöttää sen rahamuseon rahanarvolaskuriin, tulee junalounaan hinnaksi nykyrahassa 23,50€.

Enroth on jälleen New Yorkissa 16. huhtikuuta. Hän on luultavasti ollut sata-massa maalaamassa ja kävellyt kahden tunnin matkan rannalta hotellille huono-mainaista Bowerya pitkin. Bowery on katu Manhattanilla, ja etenkin noihin aikoihin se oli baarien ja alkoholisoituneiden kodittomien kansoittama. Kolme vuotta ennen Erik Enrothin Yhdysvaltojen matkaa oli ilmestynyt Lionel Rogosinin osittain dokumentaarinen elokuva *On the Bowery* (1956; suom. *Kadun orjat*), joka kuvaa alkoholistien elämää kadulla ja kapakoissa. Autenttista miljöötä ohjaaja on höystänyt fiktiivisellä tarinalla. Elokuvan Suomen ensi-ilta oli 19.10.1958, joten Enroth on sen hyvin saat-tanut nähdä ennen matkaansa.⁵²⁵ Erik havainnoi Bowerya yllättävän arvottavaan sä-vyy, vaikka kadun varjoisa puoli ei ollut hänellekään täysin vieras. “Därnere i B ser man den utsöktaste samling av lodare man kan tänka sig. Dekisfigurer och försupna lodare. En skön samling i alla stadier av förnedring. Skäggiga smutsiga trasiga blåslagna ligger de och sover på gatan eller hänger i hörnen.”⁵²⁶ Erikin nuoruuden kuvakirjasta “Bilderbokista” tuttu “ihmisrotujen” kirjo on nähtävillä myös täällä. 1930-luvun peruja lienee, että Enroth kiinnittää tällaisiin asioihin huomiota vielä myö-hempinä vuosinaanakin.

Seuraava kirje Sara Hildénille on päivätty New Yorkissa 17.4.1959. New York on keväisen helleaallon kourissa, mutta Enroth jaksaa silti käydä näyttelyissä. Hän nostaa esiin Joan Miró -näyttelyn MoMAssa ja USA Art 59 -nimisen katsauksen “med en massa nu levande amerikanska konstnärer”. Miró-näyttelyä Enroth kehuu “hyvin kiinnostavaksi”, kun taas yhdysvaltalaisen taiteilijoiden ryhmänäyttelyssä hän kertoo nähneensä “hyvin levotonta ja rikkonaista taidetta”.⁵²⁷ Matkapäiväkirjaansa Enroth havainnoi Art USA ’59 -näyttelyn tiimoilta (Erik kirjoittaa näyttelyn nimen eri tavalla päiväkirjaansa kuin kirjeeseen Saralle), kuinka yhdysvaltalaisessa taiteessa on – tyy-

⁵²⁵ Olisiko suomalaisturisti osannut suunnistaa Bowerylle ihmettelemään näkemättä elokuvaa? Käsitettä “Bowery bum” oli käytetty amerikkalaisessa kirjallisuudessa jo paljon aiemmin (esim. Charles Jackson romaanissaan *The Lost Weekend* vuodelta 1944), mutta tuskin kovin moni Suomessa tunsi sitä ainakaan ennen Rogosinin elokuvaa. Tätä tulkintaa puoltaisi sekin, että Erik luonnehtii Boweryllä näkemäänsä sanoin “Detta är eländets stora marknad och schow.” Valkokankaalla nähty dramatisointi on saattanut vaikuttaa siihen, että todellisuuskina näyttäytyy nimenomaan “show’na”. Elokuvan esitystiedot tarkistettu Elonet-internetsivustolta 7.3.2019. <https://www.elonet.fi/fi/elokuva/172688>

⁵²⁶ “B:llä näkee kaikkein ensiluokkaisimman valikoiman kulkureita, mitä kuvitella saattaa. Pultsareita ja juopuneita kulkureita. Hieno valikoima kaikkia alennustilan asteita. Partaisina likaisina rikkinaisinä mustelmaisina he makaavat ja nukkuvat kadulla tai notkuvat kulmissa.” Erik Enrothin matkapäiväkirjamerkintä, päivätty 16.4.[1959]. Ristiriita on melkoinen, jos vertaa tätä Bowery-kuvausta Erikin hieman alle neljä vuotta myöhemmin kirjoittamaan Åke Mattaksen muistikirjoitukseen, jossa varjoisia kujia asukkeineen kuvaillaan pehmeämpään, ymmärtäväisempään sävyyn: “Ihminen oli hänen rakkain aiheensa, ja erikoisesti häntä kiinnostivat elämän varjopuolella olevat, kaikki nuo kurjuuden ja onnettomuuden kummilapset, jotka kansoittivat Punavuorten ihmeidentoria. Hän tunsi suurta myötämielisyyttä näitä surkeita olioita, irtolaisia ja ikääntyneitä ilotyttöjä kohtaan.” Erik Enroth, “Åke Mattas”. *Taide* 1/63.

⁵²⁷ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille New Yorkista 17.4.1959. SHTA. Erik käytti sanoja “mycket orolig och söndersliten konst”. “Söndersliten” voisi viitata myös “kärsivään”, mutta tulkitsisin Erikin tarkoittavan sekavaa, hajanaista ilmaisuja johtuen seuraavasta virkkeestä: “Stora dukar den ena lösare än den andra.” (“Suuria kankaita toinen toistaan löyhempiä.”)

lien valtavasta kirjosta huolimatta – erotettavissa kaksi pääasiallista, toisilleen vastakkaista suuntausta: toisaalta “täysin abstrakti, dramaattisen romanttinen ekspressionismi” (viitaten kaikesta päätellen abstraktiin ekspressionismiin), toisaalta “kertova, usein kuvittava taide” (luultavimmin poptaide johdannaisineen). Enrothin mukaan näyttely kokonaisuudessaan “peilaa hyvin nykyajan elämänmenoa”, joka on hänen mukaansa “[r]ikkirevittyä epävarmaa kiihdyttävää ja ilman suuria ihanteita. Käynnissä tuntuu olevan kaikkien taistelu kaikkia vastaan ja show, jossa jokainen yrittää huutaa kovempaa kuin toinen.”⁵²⁸

Näkisin, että Erik Enroth pyrki omaksumaan tämän vastakkainasettelun mallimmilta puolilta vaikutteita omaan ilmaisuunsa. Enrothin taiteelliseen diskurssiin mennään tarkemmin seuraavassa luvussa, mutta tässä kohtaa on jo tarpeen todeta, kuinka Enroth saattoi kirjoituksissaan kritisoida tietynlaista ilmauksellista tyyliä, jopa haukkua sen lyttyyn, mutta hyödyntää silti sen tavoitteita omassa taiteessaan. “Täysin abstraktin, dramaattisen romanttisen ekspressionismin” kausi jäi Enrothilla kuitenkin varsin lyhyeksi. “Kertovat”, jopa “kuvitukseen” vivahtavat piirteet sen sijaan jäivät hänen ilmaisuunsa pysyvästi.

Kirjeessään Sara Hildénille Erik kertoo menevänsä satamaan maalaamaan, sillä siellä on “kaikkein kiinnostavinta”.⁵²⁹ Satamasta käsin Enroth näyttäisi maalanneen useat kaupunkiakvarelleistaan. Matkapäiväkirjalleen taiteilija puolestaan uskoutuu vierailustaan paikkaan nimeltä “Stillman’s Institute”, jonka Erik kertoo olevan “kaikkien nyrkkeilyn ystävien Mekka”.⁵³⁰ Kyseessä lienee Lou Stillmanin pyörittämä Stillman’s Gym, joka oli tunnettu epähygieenisistä olosuhteistaan, mutta jossa silti viihtyivät aikansa tunnetuimmat nyrkkeilijät (muiden muassa nuoren Erikin ihailema Jack Dempsey). Sali oli esiintynyt jopa elokuvissa 1950-luvulla, joten se oli varmasti nyrkkeilyä seuraaville legendaarinen ulkomaita myöten.⁵³¹ Paikan nimittäminen “Stillman’s Instituteksi” puolestaan tuntuu rasistiselta vitsiltä, jonka tarkoitus lienee viitata afroamerikkalaisille suunnattuun Stillman Collegeen Alabamassa ja tätä kautta siihen, että useat nyrkkeilijät olivat nimenomaan tummaihoisia ja että toistensa murjominen oli heille ainoa tapa päästä eteenpäin elämässä. Matkapäiväkirjassaan Enroth kuvailee kahta “valtavaa neekerää”, joiden näkee ottelevan toisiaan vastaan. Nämä olivat kuin “sodanjumala Marsin omia renkejä”.⁵³²

Sara Hildénin säätöön kokoelmaan kuuluu maalaus nimeltä *Neekerin pää* (Kuva 18). Teos on ajoitettu vuoteen 1954, mutta (palettiveitsen kärjellä?) raaputetun vuosiluvun viimeisen numeron voisi hyvin tulkita myös yhdeksiköksi. Hihattomaan

⁵²⁸ Erik Enrothin matkapäiväkirjat, päivätty 17.4.[1959].

⁵²⁹ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille New Yorkista 17.4.1959. SHTA.

⁵³⁰ Erik Enrothin matkapäiväkirjat, päivätty 17.4.[1959].

⁵³¹ Wikipedia-sivu Lou Stillmanista. “Där var den cigartaggande promotorn hans adepter och tränare gamla ringrävar,” kuten Erik matkapäiväkirjassaan kuvailee. (“Siellä olivat sikaria jäystävä promoottori ja hänen opetuslapsensa ja valmentajansa, vanhat kehäketut.”) Stillman jäi tiettävästi eläkkeelle 1959 ja muutti Kaliforniaan, joten Erik on päässyt näkemään tämän ihan viime tingassa.

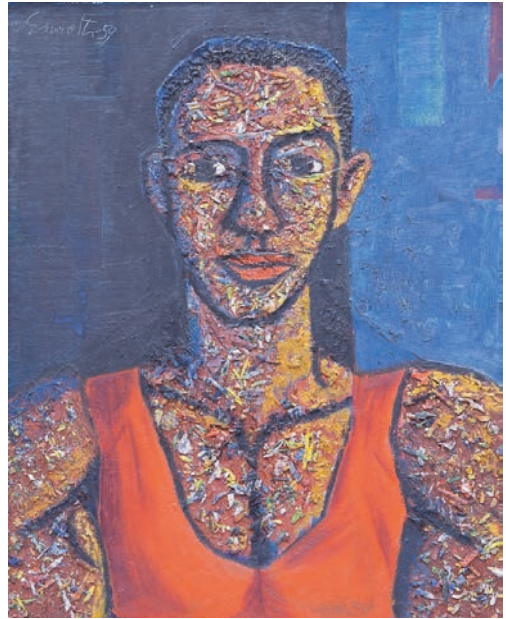
⁵³² Erik Enrothin matkapäiväkirjat, päivätty 17.4.[1959].

puseroon puettu lihaksikas hahmo voisi olla New Yorkin nyrkkeilysalvisiitin inspiroima. Lisäksi teoksen tekniset kokeilut ovat hyvin ennakkoluulottomia, peräti poikkeuksellisia Enrothin tuotannossa. Maalauksessa kuvatun hahmon silmät vaikuttavat lasinsiruilta, ja teoksen pintatekstuuri on saatu aikaan liimaamalla maalaus pohjaan värikästä silppua. Tämänkaltaisen ”sekatekniikka” alkoi yleistyä Enrothin tuotannossa vasta 1960-luvulle tultaessa, vaikka esimerkiksi maalauksessa *Sorakuoppa* (1957, Sara Hildénin säätiö) on alueita, joissa maaliin on sekoitettu hiekkaa tai vastaavaa. Väittäisinkin, että matka Yhdysvaltoihin toimi ratkaisevana innoittajana monenkirjaviin tekniisiinkin kokeiluihin, ja että teos *Neekerin pää* tulisi ajoittaa vuoteen 1959.

MoMan Miró-retrospektiiville Enroth omistaa sivun matkapäiväkirjastaan. Tämän väitöskirjan näkökulmasta on

kutkuttavaa, että Mirón vuosien 1916–23 tuotantoa Enroth luonnehtii ”eräänlaiseksi kubistiseksi ekspressionismiksi”. Hän kiinnittää huomiota siihen, että Mirón varhaisissakin töissä ”väri puhuu jo täysin omaa kieltään eikä ole sidoksissa aiheeseen.” Enroth meinaa lipsahtaa sivupoluille höpöttäessään värin yhteydessä jostain ”juutalais-itämaisestä” tunnelmasta, mutta palaa onneksi pian ruotuun. Mirón töissä taiteilijan huomion kiinnittävät ennen kaikkea ”ankara, kulmikkaisiin pintoihin jaettu muoto” ja ”luja viiva”. Teosten ”dekoratiivinen piirre on hyvin silmiinpistävä,” ja Enroth mieltääkin sen ”pääteemaksi” useissa maalauksissa. Vuoden 1920 asetelmaa *Pöytä* Enroth kuvailee ”täysin vapaaksi perspektiivistä ja tilavaikutelmasta”. Maalaus on hänen mukaansa ”rakennettu dekoratiivisesti värin ja muodon avulla”.⁵³³ Nämä pyrkimykset voi havaita myös Erik Enrothin asetelmissa.

Enroth tekee toisen ”tutkimusmatkan” Bowerylle oltuaan Brooklynin sillalla maalaamassa. Huomiot ovat vastaavia kuin aiemminkin. Erik on myös käynyt Madison Square Gardenin sirkuksessa, jota kuvailee päiväkirjassaan suorastaan lapsenomaisen innostuksen vallassa (”[...] underliga människor och djur. [...] Lysande schow i 2 ½ timme. Utmärkta nummer i följd.”).⁵³⁴ Kuten Enrothin maalauksistakin on päätel-



Kuva 18. *Neekerin pää*, 1954, sekatekniikka pahville, 63 x 51 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Sara Hildénin taidemuseo.

⁵³³ Erik Enrothin matkapäiväkirjat, päivätty 18.4.[1959].

⁵³⁴ Erik Enrothin matkapäiväkirjat, päivätty 19.4.[1959].

tävissä, oli sirkus hänelle hyvin merkityksellinen paikka. Eksoottiset eläimet (hän luettelee niitä päiväkirjassaan elefanteista leopardeihin ja simpansseihin) näyttävät kiinnostaneen häntä yhtä paljon kuin inhimilliset kuriositeetit tai kuolemaa halveksuvat uhkaryitykset.

Enroth poikkeaa myös Miró-näyttelyssä toistamiseen ja tekee ehkä hieman yllättävänkin johtopäätöksen: "Ju mera jag såg på Miro desto ihåligare blir han." Miró alkaa tuntua "ontolta" Enrothin mielestä eikä hän halua enää kirjoittaa tämän taiteesta. "Endel saker är bra men det blir för mycket av det hela."⁵³⁵ Ehkä häntä ovat alkaneet kyllästyttää tämän surrealistisemmat teokset, joita Enroth kuvaili aiemmassa päiväkirjamerkinnässä "paikoin lapsellisiksi, paikoin maagisiksi symbolimaalauksiksi".⁵³⁶ Sara Hildénille kirjoittamassaan kirjeessä Erik suunnittelee vielä käyvänsä "Fricks museumissa" (The Frick Collection, liikemies Henry Clay Frickin keräämää huomattavaa taidekokoelmaa esittelevä museo Manhattanilla) ennen matkansa päättymistä.⁵³⁷ Tämä suunnitelma toteutuu, mutta Enroth kuittaa käynnin lyhyellä maininnalla: "Vet inte om jag skriver något om dem [samlingarna]." Samassa kirjoituksessa hän suunnittelee matkustavansa Pariisiin toukokuun kolmas päivä.⁵³⁸ Enrothin passia lehteillyt Timo Vuorikoski tietää taiteilijan palanneen Suomeen Pariisin kautta 8.5.1959.⁵³⁹

Viimeinen merkintä Erik Enrothin Amerikan matkapäiväkirjoissa on jälkikirjoitus, jossa hän kuvailee Times Squaren valomainoksia. Sen sijaan, että vetäisi synteisin matkan aikana nähdystä taiteesta tai suurenmoisista maisemista, hän tarkentaa katseensa kaupallisen välkkeen teknisiin detaljeihin. "Pepsi Cola. det rinner 15000 liter vatten i minuten. 8000 lampor i centrum. Camel blåser rökringar," ja niin edelleen.⁵⁴⁰ Taas hahmottuu kuva nuorukaisesta, joka on kiinnostunut tekniikan kehityksestä ja suuren maailman ihmeistä ja liimaa lehtileikkeitä näistä omaan kuvakirjaansa. 1960-luvun mittaan tämä pop-taiteen suosima, satojen miljoonien ihmisten arkitodellisuutta muovaava mainoskuvasto alkaa raivata tietään myös Enrothin taiteelliseen diskurssiin.

Matka Yhdysvaltoihin toimi valtavana inspiraation lähteenä, kuten tähänastisessa Enroth-tutkimuksessakin on pantu merkille.⁵⁴¹ Matkan aikana, ja erityisesti

⁵³⁵ Erik Enrothin matkapäiväkirjat, päivätty 20.4.[1959]. Lannistuneesta tunnelmasta huolimatta Erik kirjoitti myös Mirón näyttelystä neljännessä Amerikan kirjeessään, joka julkaistiin *Uudessa Suomessa* otsikolla "Joan Miron näyttely New Yorkissa" 10.5.1959.

⁵³⁶ Erik Enrothin matkapäiväkirjat, päivätty 18.4.[1959].

⁵³⁷ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille New Yorkista 24.4.1959. SHTA.

⁵³⁸ Erik Enrothin matkapäiväkirjat, päivätty 28.4.[1959].

⁵³⁹ Vuorikoski 1994, 50.

⁵⁴⁰ Erik Enrothin matkapäiväkirjat, päivätty 28.4.[1959], jälkikirjoitus.

⁵⁴¹ Vihanta 2012, 31; Siukonen 2012, 51. Kun Ulla Vihanta vielä vuonna 1990 oli sitä mieltä, että "Amerikan matkan vaikutteet näkyvät Enrothin tuotannossa ennen kaikkea uusina eksoottisina maisemina" (Vihanta 1990, 37), myöntää hän 22 vuotta myöhemmin, kuinka "matka Pohjois-Amerikkaan antoi kuitenkin taiteilijalle uusia henkisiä voimia" ja "oli Enrothin itsetunnolle, hänen taiteelleen ja myös kirjalliselle tuotannolleen tärkeä" (Vihanta 2012, 31). Amerikan matkan vaikutusta voi mielestäni nähdä maisemien lisäksi taiteellisen diskurssin kehityksessä ja erilaisissa muotokokeiluissa.

sen jälkeen kaikkien vaikutelmien sulattelun myötä maalatut teokset noteerattiin myös lehdistön keskuudessa. Suomen Taideakatemian kolmivuotisnäyttely 16.10.–15.11. sai ristiriitaista kritiikkiä. Sitä moitittiin ”liiasta modernisuudesta”.⁵⁴² Enrothin teokset saivat kuitenkin myönteisemmän vastaanoton ja taiteilijalle myönnettiin yksi näyttelyn palkinnoista.⁵⁴³

Uusi Suomi kirjoitti, kuinka “[p]oikkeuksena kokoelmassa on puoliksi abstraktinen, vahvoin mustin viivoin rakennettu vuoristomaisema, jonka aineellisesti elävä väritys on syvästi loistavaa ja voimakasta siitä huolimatta, että se on hallittua ja kypsytettyä.”⁵⁴⁴ *Hufvudstadsbladet* puolestaan toteaa, kuinka “[d]et man mest beundrar är hans förmåga att trots den till synes oregleriga färgbehandlingen få en fullständig balans på kompositionen.” Sama vuoristotutkielma, joka nostettiin esiin US:n artikkelissa, saa kehuja myös Hbl:ssä.⁵⁴⁵ Petra Uexküll puolestaan nostaa *Suomen Sosiaalidemokraatissa* esiin *Manhattanin* (1959; Kuva 19): ”Hänen kaupunkikuvansa ‘Manhattan’ on pelottomasti suoritettu. [...] Maalaus on kuvana ja väreiltään paras Enrothin töistä.”⁵⁴⁶ Positiivisimmat arviot tarjoilevat *Nya Pressen*, jonka mukaan “[e]xpons starkaste stöttelelare är otvivelaktigt Erik Enroth, som åter laddat upp sig och låter det dynamiska uttrycket spraka emot besökaren ur fem imponerande dukar”, sekä *Kansan Uutiset*, jonka mukaan “[n]äyttelyn voimamies on epäilemättä Erik Enroth, jonka ekspressiivisellä iskevyydellä tehty New Yorkin Manhattania esittävä maalaus törmää katselijaa vastaan heti saliin tullessa”.⁵⁴⁷



Kuva 19. *Manhattan*, 1959, öljyväri kovalevyllä, 122 x 274,5 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

⁵⁴² Saari 2012, 185.

⁵⁴³ ”Miljoonan markan palkintosumma jaetaan kaikkiaan seitsemän taiteilijan kesken.” Saari 2012, 185. Rahamuseon rahanarvolaskurin mukaan summa on nykyrahaksi muutettuna n 24 500 euroa, eli seitsemän taiteilijan kesken jaettuna n. 3 500 euroa taiteilijaa kohti.

⁵⁴⁴ *Uusi Suomi* 1959.

⁵⁴⁵ ”Eniten herättää ihailua hänen kykynsä aikaansaada täydellinen balanssi kompositioon huolimatta ilmeisen niskuroivasta värin käsittelystä.” *Hufvudstadsbladet* 17.10.1959.

⁵⁴⁶ *Suomen Sosiaalidemokraatti* 5.11.1959.

⁵⁴⁷ ”Näyttelyn vahvin tukipilari on epäilyksettä Erik Enroth, joka on taas saanut itsensä ladattua ja antaa dynaamisen ilmaisunsa räiskyä katsojaa päin viiden kankaan voimalla.” *Nya Pressen* 7.11.1959 ja *Kansan Uutiset* 8.11.1959.

Lehtikritiikeissä mainittu vuoristomaisemaa kuvaava teos on luultavasti *Vuoristomaisema* (1958, Sara Hildénin taidemuseo). Teoksen Erik Enroth. *Sara Hildénin säätiön kokoelma* (2012) teoslistassa tämän maalauksen mainitaan olleen mukana nimenomaan Suomen Taideakatemian IV kolmivuotisnäyttelyssä Ateneumin taide-museossa 16.10.–15.11.1959. Kirsi Kunnaksen artikkelin yhteydessä *Taide*-lehdessä 2/1960 kyseinen maalaus esiintyy värijäljennöksenä nimellä *Vuorimaisema*, vaikka Kunnas artikkelissaan viittaa siihen nimellä *Vuoristoa*. “Värijäljennöksenä oheen kuvattu ‘Vuoristoa’ (1959) on jo varsin vapautunutta maalausta, vaikka se on valmistunut ennen amerikanmatkaa.” Kunnas kuitenkin puhuu myöhemmin myös maalauksesta nimeltä *Vuorimaisema* (1960), joka “on suuri sommitelma luonnon suurista, massiivisista muodoista täynnä staattista voimaa. Avaruus vuoren takana on syvä ja täynnä sinisiä etäisyyksiä, niin monia päällekkäin, että se on melkein läpäisemätöntä ainetta ja säteilee kuitenkin sokaisevaa valoaan.”⁵⁴⁸

Tässä samankaltaisten nimien ristiaallokossa täytyy olla tarkkana, jos haluaa pysyä kärryillä. Puhuessaan värijäljennöksenä esiintyvistä maalauksesta, joka siis esiintyy kuvan yhteydessä eri nimellä kuin leipätekstissä, Kunnas luultavimmin viittaa nimenomaan nykyisin nimellä *Vuoristomaisema* (1958) tunnettuun teokseen. Mitä taas tulee leipätekstissä nimellä *Vuorimaisema* esiintyvään maalaukseen, luulisin sen kuvauksen perusteella viittaavan maalaukseen *Arizona* (1960; Kuva 17). Kunnas on epäilemättä keskustellut Enrothin kanssa artikkelin tiimoilta, mutta kaikilla uusilla teoksilla ei välttämättä ole vielä ollut lopullista nimeä. *Arizona* tuntuisi olevan ainoa, jossa väri “syöksyy ja palaa kuin kuuma laava”.⁵⁴⁹ Artikkelissa kuvailtu “Vuorimaisema” lisäksi istuu kovin huonosti muihin 1950–60-luvun vaihteen teoksiin. Sara Hildénin säätiön kokoelmaan kuuluva *Sorakuoppa* (1957) on liian varhainen, Turun Taidemuseon *Nevada* (1963) puolestaan liian myöhäinen.

Nevada puolestaan on monilta osin yhteneväinen *Vuoristomaiseman* kanssa. Molemmissa vuoristot on kuvattu korkeina, tolppamaisina muodostelmina ja rajattu jopa Enrothin mittakaavassa voimakkain ja paksuin mustin ääriviivoin. Myös taivas on molemmissa kuvattu miltei suorakulmaisista muodoista koostuviksi, ja vuoristoelementtien värit on hyvin kirjavaa (*Nevadassa* vielä kirjavampaa ja suorastaan informalistisella otteella toteutettua).⁵⁵⁰ Onkin yllättävää, jos *Vuoristomaisema* tosiaan on maalattu ennen matkaa Yhdysvaltoihin, kuten niin Sara Hildénin taide-museon ajoituksesta (teoksesta puuttuu signeeraus ja täten myös taiteilijan omakätinen ajoitus) kuin Kirsi Kunnaksen artikkelista (jossa tosin teosnimet menevät niin

⁵⁴⁸ Kirsi Kunnas, “Erik Enroth”. *Taide* 2/1960.

⁵⁴⁹ Kirsi Kunnas, “Erik Enroth”. *Taide* 2/1960.

⁵⁵⁰ Johtuuko teosten samankaltaisuudesta, että vuoden 1971 Erik Enrothin Helsingin juhlatiikkojen näyttelyn luettelossa esiintyy kuva nimenomaan maalauksesta *Vuoristomaisema* (1958), vaikka Enroth ei saanut näyttelyyn lainaan Sara Hildénin omistamia teoksia eikä maalausta täten löydy teoslistastakaan. Sen sijaan Turun Taidemuseon *Nevada* (luettelossa ajoitettu vuoteen 1964) on luettelon mukaan ollut esillä näyttelyssä. Miksi näyttelyn hyvin ohuessa teosluettelossa olisi ollut kuva teoksesta, joka ei ole mukana näyttelyssä?

ristiin, että sen perusteella ei uskalla mitään varmaa sanoa) on pääteltävissä. Mitenkään mahdotonta tämä ei tietenkään ole, sillä esimerkiksi jo vuonna 1957 maalatussa *Sorakuopassa* on kehitteillä samankaltaisia muoto- ja värikokeiluja. Vuoristoja ja vuoristojärviä Enroth toki näki Espanjassakin, joten pelkästään maiseman avulla ajoitusta ei tule kyseenalaistaa.

Kolmivuotisnäyttelyyn liittyen Uudessa Suomessa julkaistaan kaksi Erik Enrothin kirjoitusta, toinen näyttelyn maalauksista, toinen veistoksista. Enroth on selvästi rohkaistunut julkaistuista Amerikan matkakirjeistä ja jatkaa kriitikon rooliaan myös kotimaassa. Enrothin kirjoittamat kritiikit ovat antoisaa luettavaa, vaikka Ilpo Hakasalo kritisoi Enrothin selviytyvän paremmin "siveltimen avulla kuin jonkinlaisena kritisoivana kynäkäyttäjänä".⁵⁵¹ Esimerkiksi Enrothin runoja tuntevalle aktivoituu artikkeleissa lukuisia yhteyksiä taiteilijaa kiehtoneeseen tematiikkaan ja vastakkainasettelujen rinnastamiseen: "Mustuneiden rautaporttien lävitse nuoret veistäjämme ovat astumassa kentille, joilla vanhat jumalat makaavat kumossa ja joilla uudet tähdet loistavat."⁵⁵² Tekniikka kohtaa arkadian, edistys taantumuksen ja luova toiminta on välittömässä yhteydessä jumalalliseen ulottuvuuteen. Orozcon maalauksia luonnehtivat sanavalinnat "äärettömiä taivaanrantoja vasten autiomaitten tyhjiä auringonpolttamia päiviä ja kova kamppailu leivästä" puolestaan palauttavat mieleen runoista tutut muotoilut, kuten "Nu låg landet bart/ under solens grepp" tai "I brunbränd hand/ oliv och bröd/ sen tusen år".⁵⁵³

Syksyllä 1960 Enroth osallistuu Tampereen Taiteilijaseuran 40-vuotisjuhlanäyttelyyn, ja myös kriitikot alkavat panna merkille Amerikan vaikutteiden kypsyamisen. *Aamulehdessä* Veistäjä kehuu "voimamiehen" teoksia. "Amerikan-matkan tulokset alkavat nyt kypsyä: tänä vuonna maalattu, kookas 'Arizona' on sommittelun ja värien voimassaan uusi, vakuuttava, monumentaalinen näyte Enrothin taiteesta." Hän myös näkee Enrothin ristiriitaisia tunteita herättävänä taiteilijana ("Hänen maalauksistaan voidaan pitää, niitä voidaan inhota, mutta koskettamatta, riipaisematta ne eivät voi olla ketään, jolla on hiemankin taiteen tajua.") ja ennen kaikkea oivaltaa Enrothin taiteellisen diskurssin vaihtoehtoista todellisuutta hahmottelevan luonteen: "[Enrothin teoksissa] avautuu aivan oma maailma, luovan persoonallisuuden maailma."⁵⁵⁴ Puheet "oman maailman luomisesta" voisi helposti kuitata latteana kliseenä, mutta tämän väitöskirjan kysymyksenasettelun näkökulmasta ei ole mielekästä sivuuttaa kyseistä havaintoa olankohautuksella. Veistäjä näkee Erik Enrothin noudattavan sitkeästi omaa, persoonallista linjaansa välittämättä liikaa yleisestä mielipiteestä. Tässä yhteydessä aiemmin kritisoini "voimamies"-puheet jopa ymmärtää. Vaatii tarmoa ja peräänantamattomuutta luoda oma "vastakertomus" taidemaailman hallitsevalle diskurssille.

⁵⁵¹ Ilpo Hakasalo, PS 19.11.1959.

⁵⁵² Erik Enroth, "Portit alkavat avautua", *Uusi Suomi* 15.11.1959.

⁵⁵³ Erik Enroth, "Kaksi Kotkaa", *Taide* 1960, näyttenumero. Enroth 1950, 13 & 16.

⁵⁵⁴ Olavi Veistäjä, *Aamulehti* 16.10.1960.

Vilho Halme sen sijaan on *Kansan lehdessä* kriittisempi uutta tuotantoa kohtaan: “‘Arizona’ on kuin liian ahtaisiin kuoriin puserrettu pommii, jonka pelkää räjähtävän.” Halme nostaa – Veistäjän tavoin – näyttelyn teoksista ansiokkaimmaksi 1950-luvun alussa maalatun *Sirkuksen* (1950–53), joka on jostain syystä (johtuen juhlanäyttelyn osittain takautuvasta luonteesta?) mukana tässäkin näyttelyssä. *Sirkus* on “Enrothin tämänkertaisen kokoelman ylivoimaisesti ehjin maalaus”. Halmeen mukaan “[m]uoto on siinäkin spontaanisesti kulmikas ja kompositio tarkoituksellisen tyrmistyttävä, mutta värien rinnastelu on lämmintä ja elävää.”⁵⁵⁵

Erik Enroth kävi keväällä 1960 Tukholmassa tutustumassa espanjalaisen taiteen näyttelyyn. Tämäkin näyttelykokemus kirvoitti Enrothilta kirjoituksen, joka julkaistiin *Aamulehdessä* nimellä “Espanjan taidetta Tukholmassa”. Enroth kehuu näyttelyä vuolaasti ja ounastelee sellaisen sattuvan kohdalle vain “kerran sukupolvessa”. Lähempään tarkasteluun hän nostaa El Grecon, Francisco de Zurbaránin ja Goyan.⁵⁵⁶

Marraskuussa Enroth matkustaa jälleen Espanjaan. Tällä kertaa hän asuu Marbellassa, Suomen taiteilijaseuran omistamassa talossa.⁵⁵⁷ Alkumatka on jälleen mennyt sairastellessa, mutta hiljalleen alkaa maalaaminenkin sujua.⁵⁵⁸ Alkuvuodesta Enroth on piipahtanut Madridissa “juoksemassa näyttelyissä ja museoissa”. Paluumatka Marbellaan on tarkoitus taittaa Granadan kautta.⁵⁵⁹ Kirjeestä Sara Hildénille käy ilmi, että Erikillä on Marbellassa työn alla oikea teosarsenaali: “Jag har nu 34 stora tavlor 100 x 81 cm och 11 mindre under arbete.” Enroth kuitenkin kieltäytyy lähettämästä puolivalmiita ja merkitä teoksia Suomeen näyttelyyn ja ohjeistaa Saraa valitsemaan näyttelytyöt edellisen syksyn Tampereen Taiteilijaseuran 40-vuotisnäyttelyn teoksista ja liittämään *Manhattanin* niiden seuraksi.⁵⁶⁰ Kirjeessä Enroth ei täsmennä, mistä näyttelystä on kyse, mutta luultavimmin kyseessä on USA-stipendiaattien näyttely Galerie Hörhammerilla maaliskuussa. Uudet, Espanjassa maalatut teokset Enroth kertoo tuovansa mukanaan kun palaa Suomeen. Kirjeen mukaan tämän pitäisi tapahtua maaliskuun 12. päivä.⁵⁶¹

Marbellaan Enroth on vielä ehtinyt saada niin hyviä kuin huonojakin uutisia. Olavi Veistäjä kirjoittaa Enrothille 16.2.1961 ja kiittää tämän ystävällisestä kirjeestä: “Sinulle on varmaan liioiteltu minun osuuttani YK:n seinämaalaushankkeessa, mutta olen todella iloinen, että asia saatiin ajetuksi läpi kaupungin hallintoelimissä. [...] Olen kauan ollut sitä mieltä, että Sinun täytyy saada suuri maalaustyö suorittaaksesi

⁵⁵⁵ Vilho Halme, *Kansan Lehti* 16.10.1960.

⁵⁵⁶ Erik Enroth, “Espanjan taidetta Tukholmassa”, *Aamulehti*.

⁵⁵⁷ Saari 2012, 187.

⁵⁵⁸ Erik Enrothin postikortti Sara Hildénille, päivätty Marbellassa 22.11.1960. SHTA.

⁵⁵⁹ Erik Enrothin postikortti Sara Hildénille, päivätty Madridissa 15.1.1961. SHTA. Kiinnostavana kuriositeettina mainittakoon, että taidepostikortin kuva-aiheena on Pradon kokoelmiin kuuluva Goyan maalaus *La gallina ciega* (1788).

⁵⁶⁰ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille Marbellasta 20.2.1961. SHTA.

⁵⁶¹ Erik Enrothin kirje Sara Hildénille Marbellasta 20.2.1961. SHTA.

nimenomaan Tampereella [...].”⁵⁶² Yhteiskunnallisen Korkeakoulun, nykyisen Tampereen yliopiston, yläaulaan toteutettavan seinämaalauksen tekijäksi oli siis valittu Erik Enroth. Taiteilijalle on jätetty ”vapaat kädet” maalauksen toteuttamisen suhteen, vaikka ”kaupungin kuvaamataidetoimikunta pidättää oikeuden hyväksyä luonnoksesi ja lopullisen työn”.⁵⁶³ Seinämaalaus *Tie* paljastetaan lukuvuoden avajaisissa 10.9.1962.⁵⁶⁴

Enrothin viimeinen viesti Marbellasta puolestaan on kohtalokkaan kuuloinen sähkösanoma: ”JAG VILL ATT HAN FAR LEVA SIN SISTA SOMMAR I HOST DODAR JAG HONOM SJALV”.⁵⁶⁵ Erikille rakas Picasso-koira, ”Piki”, on nähtävästi sairasteltuaan tullut tiensä päähän. Pari kuukautta aiemmin Erikille lähetetyssä kirjeessä Sara Hildén ehdottaa koiran lopettamista vedoten sen reumatismiin, heikentyneeseen näköön ja ”salakavaluuteen” (Piki on purrut Inkeri-nimistä henkilöä käteen).⁵⁶⁶ Lopettaminen on nähtävästi otettu uudestaan esiin myöhemmin, mikä on saanut Enrothin kiiruhtamaan lennätintoimistoon. Erik haluaa päättää tämän päivät omakätisesti, kunhan tämä on saanut nauttia ”viimeisestä kesästään”, luultavasti Pajariniemen kesähuvilalla.

USA-stipendiaattien näyttelyyn Galerie Hörhammerilla 4.–12.3.1961 osallistuivat Erik Enrothin lisäksi Eila Hiltunen, Juhani Linnovaara ja Lars-Gunnar Nordström. Näyttelyn järjestämisestä vastasi Suomalais-Amerikkalainen Yhdistys. Näyttelyluettelossa yhdistyksen toiminnanjohtaja Bengt Broms kuvailee, kuinka “[t]aideyleisön ja arvostelun tehtäväksi jää arvioida, onko oleskelu Yhdysvalloissa vaikuttanut täysin erilaisia tyyliuuntauksia ja taiteilijatemperamentteja edustavien näytteillepanijoiden luomistyöhön.” Enrothilta näyttelyssä olivat maalaukset *Arizona*, *Manhattan*, *Häränkallo* ja *Häränkallo* (”omistaja fil. maist. Bengt Broms”), sekä akvarellit *Aihe Manhattanilta*, *Aihe Kanadasta* ja *Aihe Kanadasta*.⁵⁶⁷

Keskisuomalainen arvostaa Manhattania ja Arizonaa kuvaavia maisemia häränkalloja enemmän: ”Samaten on Arizona-nimisessä kookkaassa työssä sekä dynaamisuutta että eräänlaista teatterin lavastusta ja mystiikkaa. Muutamat häränkallot jäävät edellä mainittujen varjoon.”⁵⁶⁸ *Helsingin Sanomat* tekee Galerie Hörhammerin näyttelyssä kiinnostavan havainnon: ”Eniten uusi amerikkalainen maalaus, erityisesti tashismi, on vaikuttanut Erik Enrothiin, niin kuin saattoi odottaa jo hänen innostuneitten lehtikirjoitustensa perusteella.”⁵⁶⁹ Tämä havainto on jännittävällä tavalla ristiriidassa Enrothin matkapäiväkirjaansa kirjoittamien näkemysten kanssa. Toisaalta julkaistut matkakirjeet antavat, kuten sanottua, myönteisemmän kuvan taiteilijan asennoitumisesta täysin abstraktiin ilmaisuun. Silti niistäkin välittyy levotto-

⁵⁶² Olavi Veistäjän kirje Erik Enrothille Marbellaan 16.2.1961. SHTA.

⁵⁶³ Olavi Veistäjän kirje Erik Enrothille Marbellaan 16.2.1961. SHTA.

⁵⁶⁴ Saari 2012, 187. Ks. myös Ruohonen 2013, 208–210.

⁵⁶⁵ Erik Enrothin sähkösanoma Sara Enrothille Marbellasta 7.3.1961. SHTA.

⁵⁶⁶ Sara Hildénin kirje Erik Enrothille 1.1.1961. SHTA.

⁵⁶⁷ USA-stipendiaattien näyttely Galerie Hörhammerilla, näyttelyluettelo.

⁵⁶⁸ *Keskisuomalainen* 13.3.1961.

⁵⁶⁹ *Helsingin Sanomat* 12.3.1961.

muus sommittelun näennäisen hylkäämisen johdosta. Mitä taas tulee “tashismiin” Galerie Hörhammerilla nähdyssä Erik Enrothin teosvalikoimassa, voi vain kummatella mihin kriitikko mahtaa tällä ismillä viitata. Lukuun ottamatta joitain maali-roiskeita maalauksessa *Arizona* on suorastaan mahdotonta liittää tätä informalismiin ja abstraktiin ekspressionismiin rinnastettua, maalia näennäisen spontaanisti ja sommittelematta kankaalle roiskivaa suuntausta galleriassa nähtyihin öljyvärimaalauksiin ja akvarelleihin.

Matka Yhdysvaltoihin on siis kriitikoidenkin mukaan vaikuttanut Enrothin ilmaisuun, vaikka jotkut argumenteista ovatkin arveluttavia. *Helsingin Sanomat* jatkaa oudoksuttavia analogioitaan: “Mutta hänhän [EE] onkin sekä taiteilijalaadultaan että maalaustavaltaan sukua uusille amerikkalaisille niin että hän oli jo kuin etukäteen valmis saamaan heiltä virikkeitä.”⁵⁷⁰ Viittaukset “tashismiin” tai abstraktiin ekspressionismiin voisi ymmärtää paremmin, jos niillä viitattaisiin abstrakteihin ja pitkälti abstrahoiviin maalauksiin, joita Enroth maalasi matkan jälkeen, kuten *Sommitelma (Punaista ja keltaista)* vuosilta 1960–61 (Sara Hildénin säätio). Enroth tosiaan kokeili informalistista ilmaisua, joskin tämä vaihe jäi hyvin lyhyeksi. Galerie Hörhammerilla nähty teosvalikoima kuitenkin edusti melko klassista maalaustaidetta – “klassista modernia”, kenties – vahvan komposition ja tunnistettavan aiheen myötä. Erik Enroth oli klassisen koulutuksen saanut maalari, joka ei osannut eikä halunnut päästää irti ihanteistaan. Tämä seikka korostuu hänen päiväkirjamerkinnöissään.

Syksyllä Enroth osallistuu ARS 1961 Helsinki -näyttelyyn teoksella *Liha* (1961). Kuten Marjatta Saari tiivistää, “valtavasti huomiota ja keskustelua” herättänyt näyttely nähdään “ennen kaikkea eurooppalaisen nykyaiteen esittelynä. Suomalaisten osuuteen ei juurikaan kiinnitetä huomiota.”⁵⁷¹ ARS 1961 on nähty näyttelynä, jonka myötä informalismi rantautui Suomeen.⁵⁷² Anna Kortelainen kuvaa näyttelyä “modernin taiteen läpimurrokseksi Suomessa”, mitä se varmasti jossain määrin olikin.⁵⁷³ Suomalainen taideyleisö pääsi tutustumaan kansainvälisen nykyaiteen huippuihin. Esimerkiksi Sara Hildén osti näyttelystä muun muassa Rafael Canogarin (s. 1935), Jean Dubuffet’n (1901–1985), Serge Poliakoffin (1900–1969) ja Luciano Minguzzin (1911–2004) teokset.⁵⁷⁴

Seuraavana vuonna Sara Hildén perustaakin nimeään kantavan säätiön, tuolloin siis vielä Sara Hildén-Enrothin säätiön, “jonka peruspääomaan kuuluu 322 Erik Enrothin teosta”.⁵⁷⁵ Lisäksi Sara Hildén liitti säätiön omaisuuteen viisi ARS 61:stä

⁵⁷⁰ *Helsingin Sanomat* 12.3.1961.

⁵⁷¹ Saari 2012, 187.

⁵⁷² Bengt von Bonsdorff tosin korostaa, kuinka “informalismi olikin jo yleisesti hyväksytty Taidehallin Nuorten näyttelyssä 1960”. Hänkin kuitenkin myöntää, että “[s]uurista hankkeista ennen muuta Ars 61 oli omiaan levittämään tietoa uudesta taiteesta.” (Bonsdorff 1998, 315–317.)

⁵⁷³ Kortelainen 2018, 317.

⁵⁷⁴ Valorinta 2012a, 9.

⁵⁷⁵ Saari 2012, 187.

ostettua teosta (muut Sara oli deponoinut Ateneumin taidemuseoon).⁵⁷⁶ Vuonna 1962 Erikin ja Saran liitto ajautui asumuseroon. Erik oli tehnyt aloitteen toukokuussa, ja ensimmäinen raastuvanoikeuden istunto järjestettiin kesäkuussa. Tästä käynnistyi monivaiheinen prosessi, joka päättyi raastuvanoikeuden istuntojen ja sopimuspalaverien kautta avioeroon 17.9.1963.⁵⁷⁷

Asumus- ja avioeroprosessin ollessa käynnissä paljastetaan Tampereen Yhteiskunnallisen Korkeakoulun lukuvuoden avajaisissa 10.9.1962 Enrothin julkinen taide-teos *Tie* (Kuva 20). Sikäli teos ei ole oikeaoppinen muraali, että sitä ei ole maalattu suoraan seinään vaan neljälle kovalevyllä. Projekti herätti huomiota jo ennen paljastamistaan. *Kansan Lehdessä* todetaan, kuinka maalaus on ”herättänyt vilkasta mielenkiintoa” myös ulkomaisten vieraiden keskuudessa. ”Kysymystulvaan” taiteilija ei kuitenkaan halua vastata. ”Olen sitä mieltä, että maalauksen pitää selittää itse itsensä. Minä haluan vain maalata, luoda sellaista, mistä toisetkin ihmiset voivat nauttia. Jokainen katsoja saa nähdä taulussani mitä itse näkee ja selittää sen omalla tavallaan.”⁵⁷⁸

Teos on synteesi paitsi Enrothin siihenastisen tuotannon tematiikasta, myös tämän taiteellisen diskurssin ulkoisista piirteistä, ja saakin ansaitusti myönteisen vastaanoton myös lehdistössä.

Erik Enrothilla on ollut oikea lähtökohta: pyrkimys kokonaisratkaisuun, maalauksen liittäminen arkkitehtuuriin. Taiteilija palaa ehkä voimakkaimman luomiskautensa lähteille: hänen figureissaan on ekspressiivistä voimaa kuten meksikolaisten mestareiden töissä, mutta aidon enrothmaisesti käsiteltynä. Arkkitehtuuria myötäilevä väriratkaisu ja figuurien rakentelutapa palvelevat paitsi taiteellista ilmaisua myös symbolistisia päämääriä. Seinämaalauksen hahmoissa elää nykyaika, ne poikkeavat ilahduttavasti sovinnaisesta ”monumentaalisesta” yleistylistämme asetelmallisine ihmispökölöineen. [...] Erik Enrothin seinämaalaukseen kuuluu suomalaisen parhaimmistoon [...].⁵⁷⁹

Johanna Ruohonen mainitsee teoksen herättäneen kriittistäkin keskustelua lehdistössä ”atomiaikaa” kuvaavan aiheensa puolesta. Toisaalta Ruohonen korostaa, kuinka aihe ei etenkaan yliopistokontekstissa ole erityisen uskallettu.⁵⁸⁰

Erik Enroth toteutti lukuisia julkisia taideteoksia, joista *Tie* kieltämättä on onnistunein. Muissa julkisissa teoksissa (ja eri seinämaalauksilpailujen luonnoksissa) on enemmän viitteitä Ala-Outisen mainitsemasta jälleenrakennuskauden ”monumentaalisesta yleistylistä asetelmallisine ihmispökölöineen”, vaikka kiinnostavia yksi-

⁵⁷⁶ Kortelainen 2018, 325.

⁵⁷⁷ Kortelainen 2018, 325–328. Anna Kortelainen on Sara Hildén -elämäkerrassaan kuvaillut tämän prosessin vaiheita yksityiskohtaisemmin.

⁵⁷⁸ T. P., ”Nokikolarista tuli katedraali. Taiteilija ja hänen aiheensa”. *Kansan Lehti* 2.8.1962.

⁵⁷⁹ P. Ala-Outinen, 11.10.1962.

⁵⁸⁰ Ruohonen 2013, 208–210. Toisaalta Ruohonen vertaa Enrothin teosta toiseen Tampereen kaupungin yliopistolle hankkimaan maalaukseen (Allan Salon *Kalastajat*, 1958) ja tuumaa *Tien* olevan tässä vertailussa jokseenkin ”radikaali”.

tyiskohtia on esimerkiksi niin Tölö Gymnasiumin, Tampereen Kalevan kansakoulun kuin Helsingin Kallion virastotalon maalauksissa. Tampereen Yhteiskunnallisen Korkeakoulun maalaus on inspiroituneen taiteilijan maalaama. Enroth oli astumassa uuteen elämänvaiheeseen. Yksi tie oli kuljettu loppuun, toinen oli alkamassa.



Kuva 20. *Tie*, 1962, öljyväri kovalevyille, 400 x 600 cm. Tampereen yliopisto. Kuva: Tomi Moisio.

2.3.3 Valheellinen välirauha. Vuodet 1963–1975

2.3.3.1 Uusi onni

Erik Enroth on kaikesta päätellen tavannut englannin kielen opettajana työskennelleen Sinikka Summasen Tampereella jo 1950-luvun lopulla. Kirjeessään Paul Hörhammerille Sinikka kertoo Erikin olleen “avioeroaikeissa” jo vuonna 1958 ja maalanneen Sinikasta kaksi alastontutkielmaa.⁵⁸¹ Enrothin ollessa Marbellassa vuodenvaihteessa 1960–61 Sinikka kertoo pohtineensa Suomessa tämän “avioliittoehdotusta”. Isossa-Britanniassa aiemminkin vieraillut Sinikka olisi halunnut lähteä vuodeksi Englantiin 1962, “jotta Erik voisi rauhassa erota Sarasta”. Enroth sai kuitenkin houkuteltua Sinikan muuttamaan kanssaan Katajanokalle Helsinkiin jo alkuvuodesta 1962.⁵⁸²

⁵⁸¹ Sinikka Enrothin kirje Paul Hörhammerille 10.5.1990. SHTA. Siteerattu myös lähteessä Kortelainen 2018, 329.

⁵⁸² Sinikka Enrothin valokuva-albumiin kirjoittamat muistiinpanot.

Tästä päätellen Erik Enroth siis asui Sinikka Summasen kanssa Helsingissä jo siinä vaiheessa, kun asumuseroa pantiin juridisesti vireille toukokuussa 1962. Näin ollen Enrothin heinäkuussa 1963 vuoden erillään asumisen perusteella nostamalle kanteelle avioliiton purkamiseksi hänen ja Sara Hildénin välillä oli perusteita. Kyse oli sen osoittamisesta, että Erik oli todella asunut vähintään vuoden erillään vaimostaan. Anna Kortelainen toteaa kirjassaan, että Enrothin oikeudessa esittämistä todistajista, Sigvard Dalhielm ja Marianne Rosenqvist, kumpikaan “ei ollut koskaan tavannut Saraa”.⁵⁸³ Tämä tuntuu epäuskottavalta, sillä Sigvard “Sigge” Dalhielm oli Erikin nuoruudenystävä, johon tämä oli valokuvien perusteella yhteydessä läpi elämänsä ja joka oli paitsi todistajana Erikin ja Sinikka Summasen häissä, myös Erikin pojan Carl-Erikin kummisetä.⁵⁸⁴ Olisi hyvin erikoista, joskaan ei tietenkään mahdotonta, että tämä ei olisi koskaan tavannut Sara Hildéniä ottaen huomioon, että Sara ja Erik olivat naimisissa yli kymmenen vuotta.

Kuten edellisessä alaluvussa todettiin, Erik Enrothin ja Sara Hildénin välinen avioliitto päättyi eroon 17.9.1963. Tämän jälkeen alkoi tapahtua nopeassa tahdissa. Erik Sigfrid Enroth ja Sinikka Sanelma Summanen vihittiin avioliittoon 20.10.1963. Esikoispoika Carl-Erik oli syntynyt jo 3.8.1963, tytär Nina Marit reilua vuotta myöhemmin, 17.11.1964. Perhe asui ensin Katajanokalla, mistä muutti Espooseen vuonna 1955 valmistuneeseen Nallenpolun ateljeetaloon. Enrothilla oli ensin käytössään ateljee A 1.2.1963–31.7.1964. Tämän jälkeen perhe pääsi muuttamaan ateljeeasuntoon E, jossa he asuivat 31.5.1971 asti.⁵⁸⁵ Valokuvista päätellen koko perhe on asunut yhdessä myös Erikin ensimmäisessä ateljeessa, jota Sinikka kuvailee kirjoituksissaan “poikamiesateljeeksi”, johtuen oletettavasti sen pienestä koosta.⁵⁸⁶

Vuonna 1963 Enroth saa kolmivuotisen taiteilija-apurahan ja hänelle myönnetään Pro Finlandia -mitali.⁵⁸⁷ Vaikka vuosi 1963 oli täynnä yksityiselämän myllerryksiä niin hyvässä kuin pahassakin, sai taideyleisö nauttia apurahakauden varhaisista hedelmistä jo huhtikuussa 1964. Galerie Hörhammerilla järjestetty yksityisnäyttely huomioidaan laajalti lehdistössä, ja arvostelijat panevat merkille muutoksen taiteellisessa diskurssissa. Petra Uexküll kirjoittaa *Ilta-Sanomissa*, kuinka “[v]arsinainen esitettävä maalauksessa on tuotu suurin piirtein pinnan keskialaan. Kankaan ulkosyrjät saavat maalauksessa säestävän luonteen. Rauhoittuminen ja tasapainon etsintä tuntuu kypsytävän varhaisnuoruuden aggressiivisen toimeliaisuuden jälkeen.” Uexküll huomioi näyttelyssä monia taiteilijalle tuttuja aiheita, “mutta uudella tavalla nähtyinä ja tunnettuina”.⁵⁸⁸ *Nya Pressen* näkee taiteilijan saavuttaneen eräänlaisen zenitiin:

⁵⁸³ Kortelainen 2018, 328.

⁵⁸⁴ Kuvat ja kuvatestit Erik Enrothin valokuva-albumissa.

⁵⁸⁵ Tiedot Erkki Anttosen (2005, 132) toimittamasta teoksesta *Elämää Nallenpolulla. Tapiolan ateljeetalo 50 vuotta*.

⁵⁸⁶ Sinikka Enrothin muistiinpanot Erik Enrothin valokuva-albumiin.

⁵⁸⁷ Saari 2012, 187–189.

⁵⁸⁸ Petra Uexküll, *Ilta-Sanomien* 4.4.1964.

Sin stålkljande, manligt kraftfulla [sic] uttrycksstil har Enroth nu drivit till ett mästenskap, där den förefaller att ha nått toppen och samtidigt den yttersta gränsen för distinkt renhet och för en av alla oväsentligheter avskalad koncentration – ett steg vidare, och stilen kanske hotas av det schematiska.”⁵⁸⁹

Suomen Sosiaalidemokraatti puolestaan kuvailee näyttelyä ”hyvin mielenkiintoiseksi voimannäytteeksi”, mutta toteaa myös, että “[t]yylillisesti suuria muutoksia ei ole havaittavissa”.⁵⁹⁰

Syvällisimmin Enrothin taiteellisessa ilmaisussa tapahtuneen muutoksen havaitsee tämän tuotantoa alusta asti seurannut E. J. Vehmas. ”Harvoin taiteilija on pienessä ajassa muuttunut niin paljon kuin nyt Erik Enroth, jonka maalauksia nähdään Galerie Hörhammerissa upea kokoelma.” Vehmas näkee Enrothin lähteneen ”kohti puhtaasti maalauksellisia päämääriä, jotka tähän asti ovat olleet vähän sivussa.” Vehmas panee vuoden 1964 näyttelyn yhteydessä merkille saman, minkä monet kirjoittajat vuoden 2012 retrospektiivin yhteydessä: ”Hänen taiteensa ei ole enää subjektiivista ilmaisua, ekspressionismista puhumattakaan, sillä oma tunne näkyy pääasiassa siinä ankarassa tavassa, miten kirkkaasti loistavat väripinnat on pidetty järjestyksessä ja alistettu sommittelun kuriin.” Vehmas havaitsee myös, kuinka “[s]amalla on tapahtunut värin puhdistuminen kirkkaan sileiksi pinnoiksi, jotka rinnastuvat täsmälleen toisiinsa. Lisäksi väristä on poistettu materiaali vaikutus ja korostettu sen persoonattomuutta mekaanisella ruiskutusmenetelmällä.” Arvostelunsa lopuksi Vehmas kiteyttää: ”Erik Enrothin näyttely on käsittääkseni tasaantuneen kypsyyssvaiheen tulosta. Nyt hän tietää mitä hän tahtoo ja toteuttaa sen määrätietoisesti.”⁵⁹¹ On todella sääli, että näitä maalauksia ei ole nähty Enrothin retrospektiiveissä kymmeniin vuosiin.

Vehmas kiinnitti käsittääkseni ensimmäisenä huomiota kahteen merkittävään uuteen piirteeseen Erik Enrothin ilmaisussa: värien ”puhdistumiseen kirkkaan sileiksi pinnoiksi” sekä ”mekaaniseen ruiskutusmenetelmään”. Molemmat näistä elementeistä ilmaantuvat Enrothin maalauksiin vuoden 1963 paikkeilla ja pitävät pintansa loppuun saakka. Vehmas panee tarkasti merkille myös määrätietoisuuden, jonka ”päämääränä on tietoisesti rakennettu kokonaisuus”.⁵⁹² Jos taiteilija vielä kymmenen vuotta aiemmin julisti työskentelevänsä ilman luonnoksia, alkavat teokset 1960-luvun mittaan hahmottua yhä enenevässä määrin ensin luonnosvihkoihin ja sieltä melko uskollisina toteutuksina kankaille (tai oikeastaan yhä useammin kovalevyille).⁵⁹³ Vehmaksen kirjoitus myös osoittaa sen, kuinka tärkeää tämä myöhäistuotannon uudelleenarviointi

⁵⁸⁹ ”Teräkseltä kalskahtavan, miehisen voimakkaan ilmaisutyylinsä Enroth on nyt kehittänyt mestaruuteen, joka vaikuttaa huippunsa saavuttaneelta. Samanaikaisesti hän on tullut täsmällisessä puhtaudessa ja kaikesta ylimääräisestä karsitussa keskittämässä äärimmäiselle rajalle – askel pidemmälle, ja tyyli uhkasi kenties muuttua kaavamaiseksi.” *Nya Pressen*, 4.4.1964.

⁵⁹⁰ *Suomen Sosiaalidemokraatti* 9.4.1964.

⁵⁹¹ E. J. Vehmas, *Uusi Suomi* 13.4.1964.

⁵⁹² E. J. Vehmas, *Uusi Suomi* 13.4.1964.

⁵⁹³ Tämä on nähtävissä Erik Enrothin luonnosvihkoista. Esimerkiksi maalauksessa *Mies ja kone* (1963, Kuopion taidemuseo) nähtävän hahmon päästä on olemassa luonnos.

on. Tähänastinen tutkimus on jättänyt sen miltei tyystin huomioimatta, vaikka muutos on etenkin Enrothin kokonaistuotannon näkökulmasta huomattava ja taiteellisen diskurssin kannalta aivan keskeinen.

Olli Valkonen teki useita samansuuntaisia huomioita Vehmaksen kanssa. Valkonen aloittaa, muita arvostelijoita myötäillen, kuinka “näyttely on nimenomaan osoitus selkeästä uudistumisvaiheesta, jossa aikaisemmat saavutukset ovat joutuneet uudelleen punnittaviksi ja kehittelyn kohteiksi”. Taiteellisessa diskurssissa tapahtuneet muutokset eivät jää Valkoseltakaan huomaamatta: “Uutta siinä on tietynlainen puhtaus, terävämmin jäsennetty kuvakompositio sekä ohuemmin käsitely, kirkkaammin soiva väri. Ilmaisus keskittyy nyt enemmän hallittuun muotoon kuin ekspressiiviseen voimanpurkaukseen.” Vaikka Valkonen eksyy myös sivupoluille jaaritteluun “lujasta maskuliinisesta otteesta”, tekee hän erään merkittävän oivalluksen: “Enroth pysyttelee silti tukevasti reaalisella pohjalla ja käyttää taiteensa aineksina mielellään nykypäivään liittyvää tai muuten arkisen konkreettista materiaalia.”⁵⁹⁴ Saman huomion teki Perttu Näsänen vuonna 1980, ja tämä “reaalinen pohja” – ympäröivän, arkisenkin todellisuuden havainnointi taiteellisen itseilmaisun avulla – on jossain määrin myös tämän tutkimuksen keskiössä.

Riitaisan avioliiton päättyminen ja uusi perheonni näyttävät vaikuttaneen myönteisesti Enrothin luomisvireeseen. Tampereen Yhteiskunnallisen Korkeakoulun seinämaalaus oli taiteellinen voitto, ja Galerie Hörhammerin yksityisnäyttelyn kritiikki pääosin myönteistä, jopa ylistävää. Taiteelliselle ilmaisulle oli löytynyt uudistunut suunta, ja “uuteen kypsyysvaiheeseen” yltänyt taiteilija oli saanut entistä enemmän varmuutta ja itseluottamusta otteisiinsa. Valokuvissa esiintyy ylpeä isä, jolle perheen siunaantuminen on ollut iloinen asia kypsemmälläkin iällä.

1960-luvulla Enroth jatkaa opetus- ja luottamustehtävissä. Vuonna 1964 hän työskenteli ohjaajana Kansanvalistusseuran kuvataidekurssilla Oriveden Opistossa ja vuosina 1965–68 maalaustaiteen opettajana Suomen Taideakatemian koulussa. Vuosina 1964–65 Erik Enroth toimii Suomen Taiteilijaseuran edustajana Valtion taide-teostoimikunnassa. Vuonna 1966 hänet valitaan Taidemaalariliiton hallitukseen ja myöhemmin varapuheenjohtajan tehtävään.⁵⁹⁵

Enroth myös jatkaa kirjoittamista maalaamisen ohella. Vuonna 1963 julkaistaan *Taide*-lehdessä Erikin kirjoittama muistikirjoitus edellisen vuoden joulukuussa menehtyneelle taiteilijatoverille Åke Mattakselle. Ansiokas artikkeli noteerataan myös muissa lehdissä. Lisäksi Enroth kuuluu *Suomen taide* -vuosijulkaisun toimituskuntaan ja kirjoittaa näyttelykatsaukset vuosien 1964 ja 1965 julkaisuihin.⁵⁹⁶ Jyrki Siukonen nostaa esiin vähemmän mairittelevan katkelman Enrothin katselmuksesta, jossa tämä tyrmää amerikkalaisen Sam Francisin maalauksen ja liittyy samalla “populististen

⁵⁹⁴ Olli Valkonen, *Aamulehti* 12.4.1964.

⁵⁹⁵ Saari 2012, 189–190.

⁵⁹⁶ Saari 2012, 189.

nykytaiteen naurajien leiriin”.⁵⁹⁷ Enroth pyrkii peittämään ymmärtämättömyytensä halveksunnalla ja rinnastaa informalistisen maalauksen amatöörien aikaansaannokseksi ja ”apinoiden” arvostamaksi.⁵⁹⁸ Kyseessä on klassinen ”lapsikin osaisi maalata tällaisen taulun” -argumentti, jollaista ei odottaisi kuulevan kuvataiteilijan suusta. Toisaalta Enroth kirjoitti vuotta aiemmin myönteisesti maaliskuulaisten näyttelystä (”Tämä näyttely oli vahvimpia ja positiivisimpia, mitä kaudella oli tarjottavanaan.”) vaikka totesikin samaan hengenvetoon, että ”tulevaisuus tuskin tulee esiintymään informalismin säkissä ja tuhassa”.⁵⁹⁹

Poptaiteesta Enroth kirjoittaa hieman ymmärtäväisemmin, mikä onkin loogista ottaen huomioon sen vaikutuksen taiteilijan omassa ilmaisussa. Toisaalta, kokeili Enroth informalistisempaakin ilmaisua huolimatta halveksunnastaan. Kokeilu vain jäi lyhytaikaiseksi. Poptaide kuvasti Enrothin mukaan ”omaa pinnallista aikaansa”.⁶⁰⁰ Näyttelykatsauksen sanavalinnoissa kaikuvat kokemukset Pohjois-Amerikan suurkaupungeista reilut viisi vuotta aiemmin. Modernistisen proosan tajunnanvirtatekniikkaa muistuttavaa ilmaisua Enroth oli hionut matkapäiväkirjoissaan.

Omalaatuisimpiin vientitavaroihin, millä suuri läntinen maa on meitä rikastuttanut, kuuluu epäilemättä Pop. Se on syntynyt kiihkeässä, kovaotteisessa ja hälisevässä suurkaupungissa. Missäpä muualla? Näiden jättäjämaiden ihmismylyjen huohottavassa kuumeenrytmissä, mainoksen kaikkialla läsnäolevassa kirouksessa – öljyä, verta ja ulvovia koväänisiä, talojen välissä kuiluissa työläästi eteneviä ihmisvirtoja, äänten ja näköaistimusten kiihottamina. Ostakaa ostakaa ostakaa olutpulloja kirkontornin korkuisia, filmitähtiä autonrenkaita savukkeita liekehtivinä ja vilkkuvina neonluomuksina. Olutkapakoissa, satojen rämissien automaattien täyttämässä pelihalleissa, nyrkkeilysaleissa on popin todellinen kasvupohja.⁶⁰¹

1970-luvulle tultaessa tämä ”pinnallinen” populaarikulttuurin aihepiiri alkoi esiintyä myös Enrothin maalauksissa, paikoin melko tendenssimäisinä tulkintoina rock-tähdistä, prätäkäengeistä ja huumenuorista, kuten maalauksissa *Nuorison idoli* (1975), *Korttelijengi* (1972–73) tai *Huumenuoria* (1974–75; Kuva 22). Suorat viittaukset popitaiteen ilmaisukieleen jäivät kuitenkin vähäisiksi. Kirkastuneiden värien ja tasaisempien väripintojen ohella Enrothin 1970-luvun teoksissa esiintyy satunnaisia viitauksia logoihin ja kirjaimiin, kuten edellä mainitun *Korttelijengin* ohella teoksessa *La Strada* (1970-luvun alku).

Uuden elämän muassaan tuoma luovuuden mobilisaatio näkyy myös Enrothin muistiinpanoissa. Kevään ja kesän 1963 osalta hän on merkinnyt muistiin, kuinka monta teosta hänellä on työn alla. Ensimmäinen merkintä on huhtikuulta: ”Har nu ungefär 65 st målningar under arbete. Därav är 22 st av stort format.”⁶⁰² Kuukautta

⁵⁹⁷ Siukonen 2012, 56.

⁵⁹⁸ Enroth 1965, 33.

⁵⁹⁹ Enroth 1964, 17.

⁶⁰⁰ Saari 2012, 189.

⁶⁰¹ Enroth 1965, 13.

⁶⁰² Erik Enrothin muistiinpano 7.4.1963.

myöhemmin teoksia oli jo kymmenkunta enemmän, ja toukokuun lopulla kesken-eräisten teosten määrä oli 86. Heinäkuun puolivälissä työn alla oli peräti 126 maalausta.⁶⁰³ Enroth ei maalannut yhtä teosta kerrallaan, alusta loppuun asti, vaan työsti samanaikaisesti kymmeniä, jopa yli sataa maalausta yhtä aikaa. Monet maalauksista olivat työn alla useita vuosia, kuten teosten ajoituksistakin on havaittavissa.

Samaan muistivihkoon, joka pitää sisällään merkintöjä vuosilta 1963–66, Enroth on listannut lukemattomia aiheita maalauksia varten. Osa merkinnöistä on lyhyitä ja viitteellisiä, kuten esimerkiksi ”Tjurfäktning” (härkätaistelu). Toiset taas ovat pidemmälle elaboroituja:

En väv av kraftcentra spänd över motivet. Kraftliga linjer bilda ryggraden och hålla ihop komposit. Stegrad färg och valörintensitet i de olika centra mot andra ytors tyngd och lung. Olika kraftfält som hela tiden urladdar sig och fortgår i en rörelse över hela duken. Lokalfärg bara om den berikar eller passar i bildsynen!⁶⁰⁴

Joitain aiheista on hahmoteltu myös luonnoksina, mutta useimmat ovat pelkän sanallisen kuvailun varassa.

Muistiinpanoihin sisältyy myös taidefilosofisia huomioita. Heti vihkon alussa on kaksi Picassolle merkittyä sitaattia: ”Man skall måla det man älskar.” ja ”Delen för helheten.”⁶⁰⁵ Näitä seuraavat tiivistys ”komposition perusprinsiipeistä” ja kultaisen leikkauksen suhdelukujen kertaus. Enroth myös määrittelee suhdettaan klassismiin. ”Framåt till en ny klassicism med denna tids egen form,” kuuluu taiteilijan julistus. Näin Enroth ottaa ikään kuin tehtäväkseen yhdistää taiteen klassiset ihanteet omalle ajalleen ominaiseen ilmaisukieleen. ”Människan skall komma tillbaks i konsten!”, Enroth vetoaa.⁶⁰⁶

Uudet ismit olivat selvästi vaikea pala Enrothille ja aiheuttivat toistuvaa päänsäivä. 1960-luvun puolivälin muistivihko pitää sisällään toistuvia muistutuksia siitä, että ”omaa itseä ei saa unohtaa”, ”on oltava uskollinen itselleen” ja niin edelleen. Jo vuonna 1961 Enroth merkitsi ylös ajatuksiaan tämän tematiikan tiimoilta: ”Men ett är någorlunda säkert att jag vill inte bli en av de otaliga modernistiska medlöparna och de senaste ismernas blinda slav. De passar mig inte. Jag kan inte förkasta människan och den verklighet som jag ser från mitt måleri. Det gäller att finna nya uttrycksformer för det hela.”⁶⁰⁷ Maalauksen reflektioima inhimillinen todellisuus oli Enrothille taiteellisen

⁶⁰³ Erik Enrothin muistiinpanot 10.5., 21.5. ja 14.7.1963.

⁶⁰⁴ ”Voimakeskusten kudos aiheen ylle jännitettynä. Voimakkaat viivat muodostavat selkärangan ja pitävät komposition kasassa. Eri keskusten väri- ja valööri-intensiteetit kapinoivat toisten pintojen raskautta ja rauhaa vastaan.” Erik Enrothin muistivihko vuosilta 1963–66.

⁶⁰⁵ ”Pitää maalata sitä mitä rakastaa.”, ”Osa edustamassa kokonaisuutta.” Erik Enrothin muistivihko vuosilta 1963–66.

⁶⁰⁶ ”Eteenpäin kohti uutta klassisismia tämän ajan oman muodon avulla.”, ”Ihminen on saatava takaisin taiteeseen!” Erik Enrothin muistivihko vuosilta 1963–66.

⁶⁰⁷ ”Yksi asia on kuitenkin varma, minusta ei tule yhtä lukemattomista modernistisista perässäjuoksijoista ja viimeisimpien ismien sokeista orjista. Ne eivät sovi minulle. En voi hylätä

diskurssin lähtökohta. Tätä todellisuutta hän ei kyennyt löytämään uusista abstrakteista suuntauksista, kuten tashismista tai spontanismista. Kineettinen taide puolestaan olisi taiteilijan mukaan “antoisa työkenttä jollekin uudelle Freudille”.⁶⁰⁸

Todellisuus ja kokemus todenkaltaisuudesta oli siis vähintään yhtä paljon taiteilijan luovan mielikuvituksen tuotetta kuin jotakin ulkoista ja objektiivista, luonnosta “valmiina löytyvää”. Taiteilija muokkasi todellisuutta tietoisesti mieleisekseen ja omia kognitiivisia prosessejaan vastaavaksi. Ei olekaan yllättävää, että Enrothin 1960-luvun puolivälin muistivihkosta löytyy Herbert Readin nimi alleviivattuna. Read oli englantilainen taidehistorioitsija, runoilija ja filosofi, jonka mukaan kokemukseen todellisuudesta vaikuttivat yhtä lailla mielen sisäiset prosessit kuin ulkoinen, objektiivinen todellisuus. Hän myös vastusti marxilaista näkemystä, jonka mukaan taide on porvareiden salaliitto, ja mielsi taiteen ja luovan mielikuvituksen ihmisen tietoisuuden kehittymisen prosesseihin keskeisesti kytkeytyväksi.

Readin nimeä seuraavalla sivulla Enroth ajautuu suorastaan symbolistisiin havaintoihin: “Beteckning stor konst! en konst där det för ögat synliga uppenbarar en djupare liggande verklighet! (metafysisk)”. Taiteilija on lisäksi vakuuttunut siitä, että “metafyysiselle kokemukselle voi antaa visuaalisen muodon”.⁶⁰⁹ Enrothin mukaan kaikella taiteella on yhteinen tehtävä: “en stegring av livskänslan ett bejakande av livet och av människans värde. Förnekar vi detta återstår bara nihilism och olika former av självbedrägeri!!!”⁶¹⁰ Tämä filosofointi johtaa lopulta rohkeaan avaukseen: “Varför inte kunna måla lyckosymboler för vanliga enkla människor. Kraft och skönhets magiska centra. Utstrålnings punkter (heliga hörnet!) Där liksom orientalen vår tids människa kan meditera få styrka och tro. Tavlor vilka både är ’konst’ och lyckobringande symboler på samma gång???”⁶¹¹

Ylevät kysymykset tuntuvat kiusanneen Erik Enrothia yhä enenevässä määrin 1960-luvun edetessä. Monet kysymyksistä ovat toki olleet myös yleisessä keskustelussa, kuten taiteen rooli hyvinvointiyhteiskunnassa ja taiteen saattaminen ihmisten arkipäivään, näiden elämänlaatua parantamaan. Enrothin muistiinpanoissa nämä kysymykset kuitenkin palautuvat aina yleiseltä tasolta henkilökohtaisemmalle. Lopulta

ihmistä ja näkemääni todellisuutta maalauksestani. On vain löydettävä uusia ilmaismuotoja tälle kaikelle.” Erik Enrothin muistiinpano 4.7.1961. Sisältyy samaan vihkoon Amerikan matkapäiväkirjan kanssa.

⁶⁰⁸ Enroth 1964, 29. “Muutamien teosten edessä luuli näkönsä olevan vialla, sillä silmät rupesivat näkemään asioita moninkertaisina. Nämä olivat niitä kineettisiä töitä, joiden luulisi hankkivan silmälääkäreille lisää potilaita.”

⁶⁰⁹ “Symboli suurta taidetta! taide missä silmin nähtävä ilmentää syvempää todellisuutta! (metafyysistä)”, “Man kan ge en metafysisk upplevelse en visuell form!!!” Erik Enrothin muistivihko vuosilta 1963–66.

⁶¹⁰ “Elämäntunteen nousu elämän ja ihmisen arvon myöntäminen. Jos kiellämme tämän jää jäljelle pelkästään nihilismi ja itsepetoksen eri muodot.” Erik Enrothin muistivihko vuosilta 1963–66.

⁶¹¹ “Miksi emme voisi maalata onnensymboleita tavallisille yksinkertaisille ihmisille. Voiman ja kauneuden taianomaisia keskuksia. Säteilypisteitä (pyhä kulma!) Joissa meidän aikamme ihminen voi meditoita saadakseen voimaa ja uskoa kuin itämaalainen. Tauluja, jotka ovat sekä ’taidetta’ että onnea tuovia symboleja samanaikaisesti???” Erik Enrothin muistivihko vuosilta 1963–66.

on aina kyse omista periaatteista, omaan taiteelliseen diskurssiin kytkeytyvistä elementeistä. Siteeraamalla auktoriteetteja (1960-luvun puolivälin muistivihkosta on peräisin myös väitöskirjan avannut Braque-sitaatti) saadaan vahvistusta ja oikeutus omalle projektille, oma luomistyö on mahdollista sijoittaa (valikoidusti) laajempaan kontekstiin. Taiteellisella diskurssilla toisaalta kytkeydytään itselle mieluiseseen mallitarinaan, toisaalta tarjotaan vastakertomus sellaisille auktoriteeteille, jotka eivät omaan ilmaisuun istu.

1960-luvun puoliväli on Enrothin osalta rauhallista näyttelyrintamalla. Vuonna 1965 Enrothilta tilataan teos Helsingin kaupungin uuteen sosiaalivirastoon. Johanna Ruohonen huomauttaa väitöskirjassaan, kuinka Kallion virastotalon arkkitehdit Kaija ja Heikki Sirén eivät puoltaneet kilpailun järjestämistä. He laativat listan taiteilijoista, jotka tulisivat kysymykseen rakennukseen sijoitettavien julkisten taideteosten tekijöinä. Tämä suunnitelma hyväksyttiin, ja teokset tilattiin ”eturivin taiteilijoilta”. Muut toimeksiannon saaneet taiteilijat ovat Ahti Lavonen, Laila Pullinen ja Kauko Räsänen.⁶¹² Enrothin teos *Meksikolainen tori* valmistui Kallion virastotalon henkilökunnan ruokalaan seuraavana vuonna. Samana vuonna hän toteuttaa tilaustyönä maalauksen M/S Finnansa -matkustajalaivaan, ja vuonna 1967 myös Tikkurilan ammattikouluun.⁶¹³

Vuonna 1966 Enroth kutsutaan osallistumaan Porin teknillisen yliopiston julkisen taiteen kilpailuun. Kuudesta kilpailuun kutsutusta taiteilijasta kaksi jätti osallistumatta. Toinen näistä oli, Johanna Ruohosen muotoilua lainatakseni, kilpailun ”eniten mainetta niittänyt” taiteilija, Erik Enroth. Kieltäytymisen ymmärtää, kun katsoo palkintosummia. Ruohosen mukaan kilpailuluonnoksista maksettiin 500 markkaa (750 euroa) ja lopullisesta toteutuksesta 5000 markkaa (7370 euroa). Hän myös muistuttaa, kuinka Enrothille oli vuotta aiemmin maksettu 21000 markkaa (32170 euroa) Kallion virastotalon maalauksen toteuttamisesta, mikä ei ollut edes edellyttänyt kilpailua.⁶¹⁴

Seuraava merkittävä yksityisnäyttely järjestetään Galerie Hörhammerilla lokakuussa 1966. Petra Uexkull huomaa, kuinka Enrothin teoksiin on ilmestynyt uusia elementtejä: ”Ajan hengen mukaan Enroth on myös harrastanut kollaashia tai oikeammin matalaa korkokuvaa joidenkin maalausten yhteydessä. Kovapahvia on sijoitettu päällekkäin eri muodoin ja värein, joskus jopa kahdeksan kerrosta.” Myös hopeapaperia on käytetty joissain teoksissa.⁶¹⁵ Uexkullin kuvailu sopii nakutettuna teokseen *Abstrakti asetelma* (1966; Kuva 21). Tämä konstruktivistinen kokeilu pitää sisällään

⁶¹² Ruohonen 2013, 239. Kauko Räsäsen nimi puuttui arkkitehtien alkuperäisestä listasta.

⁶¹³ Saari 2012, 190. Saari kutsuu Kallion virastotalon maalausta epähuomiossa nimellä ”Espanjalainen tori”.

⁶¹⁴ Ruohonen 2013, 169. Porin teknillisen yliopiston kilpailun voitti Juhani Tarna (s. 1937), joka muistetaan parhaiten toisena Kankaanpään taidekoulun perustajana Kauko Räikkeen (1923–2005) ohella.

⁶¹⁵ Petra Uexkull, ”Erik Enroth on raju”. *Ilta-Sanomat* 6.10.1966.



Kuva 21. *Abstrakti asetelma*, 1966, sekatekniikka levyllä. Yksityiskokoelma. Kuva: Tomi Moisio.

vaihtelevaa pintatekstuuria ja tosiaan myös hopeapaperia, mitä esiintyy Erik Enrothin tuotannossa hyvin vähän. Teoksen voi nähdä myös maisema-aiheen abstrahoidumpana edelleen työstämisenä. 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun maisemissa muodot alkavat hahmottua entistä rakenteellisempina. Tämän voi havaita esimerkiksi maalauksissa *Vuoristomaisema* (1958) ja *Punaiset vuoret* (1962–63; molemmat Sara

Hildénin säätiö). *Abstraktissa asetelmassa* maisemavaikutteet ovat tulkinnanvaraisempia, mutta aiemman tuotannon konteksti tarjoaa tukea argumentoinnille.

Edes Uexkull ei malta olla mainitsematta, kuinka Enroth on “voimakkaasti miehinen maalari”, jonka maalaama kylpijä näyttää “maskuliinisen voimakkaalta”. Maalauksen naisen kädessä olevaa pyyheliinaa kirjoittaja vertaa “käsikranaattiin tai työntökuulaan”.⁶¹⁶ Myös Tuuli Reijonen *Helsingin Sanomissa* kiinnittää huomiota “entiseen voimaan”, mutta panee merkille uudemmatkin vivahteet. “Rohkeus on ajoittain ollut miltei ra’an tuntuista, nyt on kasvamassa hienostuneempi näkemys.” Reijonen ei kuitenkaan Uexkullin tavoin kiinnitä huomiota teosten tekniseen uudistumiseen, vaan pintakäsittelyn sijaan pohtii “sisäisen kasvamisen ilmaisua”. Tutuista aiheista ja taiteilijalle ominaisesta “suggestiivisuudesta” huolimatta Enroth on “leventänyt ja syventänyt skaalaansa”.⁶¹⁷

Reijosen mainitsema raakuus on kiusannut Bo H. Lindbergiä poikkeuksellisen paljon. “Enroth hör till de mest kända och omdebatterade konstnärerna i vårt land, vilket förhållande dock inte har fått mig att uppskatta hans måleri. Jag anser att det är rätt, och det anser så vitt jag vet också Enroth själv, dock med den skillnaden att han tycker att det är bra och starkt att vara rå.”⁶¹⁸ Enroth myönsi *Ilta-Sanomien* haastattelussa itsekkin, että “[o]len varmaan liian raju ja väkevä soveltuakseni porvarilliseen ympäristöön.”⁶¹⁹ Edellyttikö kovaksikeitetty aika raakoja otteita? 1960-luvun puoli-

⁶¹⁶ Petra Uexkull, “Erik Enroth on raju”. *Ilta-Sanomat* 6.10.1966.

⁶¹⁷ Tuuli Reijonen, *Helsingin Sanomat* 3.10.1966.

⁶¹⁸ “Enroth kuuluu tunnetuimpiin ja kiistellyimpiin taiteilijoihin maassamme, mikä ei kuitenkaan ole saanut minua arvostamaan hänen maalaustaan. Se on mielestäni raakaa, ja sitä mieltä on tietääkseni myös Enroth itse, tosin sillä erotuksella, että hänen mielestään on hyvä ja vahvaa olla raaka.” Bo H. Lindberg, 1966.

⁶¹⁹ Petra Uexkull, “Erik Enroth on raju”. *Ilta-Sanomat* 6.10.1966.

välissä vastakkainasettelujen ilmapiiri oli yhä olemassa, vaikka sodanjälkeisestä ankaruudesta oltiin edetty aika pitkälle hyvinvointiyhteiskunnan suuntaan. Toisaalta myös Enrothin ilmaisuun alkoi tulla yhä nyansoidumpia sävyjä, mikä ei jäänyt taidekriitikiltäkään huomioimatta.

Vuonna 1966 seurasi toinen osa katkeraksi äityneissä oikeudenkäyntien prosesseissa Erik Enrothin ja Sara Hildénin välillä. Erik haastoi Saran oikeuteen keväällä 1966 maksamattomista elatusmaksuista johtuen. Sara oli lopettanut maksamisen vedoten siihen, että Erik ei ollut tarjonnut teoksiaan tälle “etuosto-oikeudella”, kuten säätiön kanssa oli sovittu. Oikeus kuitenkin päätyi ratkaisuun, jonka mukaan Hildénillä oli ollut mahdollisuus ostaa Enrothin teoksia tämän näyttelyistä. Näin ollen elatusmaksujen lopettamiselle ei ollut perusteita ja Sara Hildén tuomittiin suorittamaan maksut takautuvasti korkoineen.⁶²⁰

Tämä prosessi lienee vaikuttanut siihen, että Enroth ei saanut Sara Hildénin säätiön omistuksessa olevia teoksiaan lainaan Tampereen taidemuseon näyttelyyn “Tampereen Taide 1917–1967”, vaikka niitä nähtävästi on lainaan pyydetty. *Kansan Uutiset* kirjoittaa tapauksesta kutsuen sitä “pieneksi skandaalinpoikaseksi”. Kuten lehti tietää, “[v]uoteen 1962 eli Helsinkiin siirtymiseensä asti Tampereella työskennellyt taidemaalari Erik Enroth ei näet saa tämän parhaan luomiskautensa ainuttakaan työtä näyttelyyn, vaikka niitä on Tampereella yli 400!” Artikkelin mukaan näyttelyssä on ollut silti Enrothilta esillä neljä teosta: kaksi Ateneumin, yksi Tampereen taidemuseon ja yksi yksityisestä kokoelmasta.⁶²¹

Vuoden 1967 merkkitapaus oli ensimmäinen Purnun kesänäyttely. Niin kutsutun “Purnu-ryhmän” muodostivat seitsemän vuonna 1917 syntynyttä taiteilijaa: Taisto Ahtola, Erik Enroth, Unto Koistinen, Pentti Melanen, Ernst Mether-Borgström, Tuulikki Pietilä ja Aimo Tukiainen. Yhteisnäyttely “saa kaikki odotukset ylittävän suosion ja näyttelystä kirjoitetaan ilmiönä suomalaisessa taiteessa [...]”.⁶²² Kuvanveistäjä Aimo Tukiainen oli hankkinut Purnun alueen ja rakentanut sinne ateljeen 1962. Taiteilijatoverusten yhteiseksi 50-vuotisjuhlanäyttelyksi ideoitu tempaus oli ensimmäinen kesänäyttely Suomessa ja näin ollen merkittävän tradition alullepanija.⁶²³

Enrothin teoksia oli esillä myös seuraavassa Purnu-ryhmän yhteisesiintymisessä, 60-vuotisjuhlanäyttelyssä vuonna 1977, mutta Erikin osalta kyseessä oli jo muistonäyttely. Sinikka Enrothin muistiinpanoista saa sen käsityksen, että Erik olisi valmistellut Purnuun tulevaa näyttelykokonaisuutta jo ennen kuolemaansa. Sinikan mukaan tämä kokonaisuus ei sitten Erikin kuoleman jälkeen meinannutkaan kelvata Aimo Tukiaiselle ja Taisto Ahtolalle. Tuulikki Pietilä, Ernst Mether-Borgström ja Pentti Melanen kuitenkin antoivat tukensa Enrothin viimeiselle tuotannolle ja näin epäilevä Unto Koistinen saatiin myös käännytettyä puoltamaan Erikin myöhäistuotantoa.

⁶²⁰ Kortelainen 2018, 348.

⁶²¹ *Kansan Uutiset* 1.3.1967.

⁶²² Saari 2012, 190.

⁶²³ Taidekeskus Purnun internetsivut. <http://www.purnu.fi/historia/> Linkki tarkistettu 25.3.2019.

Enemmistön päätöksellä Purnu 77-näyttelyssä nähtiin Erik Enrothin viimeisimmiksi jääneitä maalauksia.⁶²⁴ Tästä on pääteltävissä, että Enrothin myöhäistuotanto jakoi paitsi kriitikoiden, myös taiteilijakollegoiden mielipiteitä.

Enrothien perhealbumissa on valokuvia, joissa Sinikka esittelee näyttelyä tasavallan presidentti Urho Kekkoselle. Kuvatekstien mukaan presidenttiä saivat kuvata vain tämän omat kuvaajat. Taiteilijan tytär Nina Enroth oli kuitenkin määrätietoinen ja vastasi poliiseille, että ”kyllä hän saa ottaa oman isänsä näyttelyssä kuvia, ja äidistään presidentin kanssa”. Sinikan mukaan “[p]oliisit antautuivat, olihan Nina siihen aikaan vielä pieni tyttönen.”⁶²⁵ Näyttelykuvin esiintyvistä maalauksista monet sijaitsevat nykyisin Ensenadassa.

Jos ensimmäinen Purnu-näyttely oli menestys, samaa ei voi ainakaan kritiikin perusteella sanoa Tapiolan Kuplassa 24.8.–10.9.1967 järjestetystä TAP_10 -yhteisnäyttelystä, johon osallistui kymmenen Tapiolan taiteilijatalossa asuvaa taiteilijaa. Enrothin lisäksi näyttelyyn osallistuivat Erkki Heikkilä, Erkki Hervo, Heikki Kontinen, Pentti Melanen, Ernst Mether-Borgström, Laila Pullinen, Raimo Utriainen (teosluettelossa ”Utirainen”), Olavi Valavuori sekä Yrjö Verho.⁶²⁶ Nimimerkki A. S. kuvailee, kuinka Enrothin ”tähti on sammumassa”. Tapiolassa nähdystä valikoimasta kirjoittaja vetää seuraavan johtopäätöksen: ”Hänen rajuutensa ja sosiaalinen paatoksensa vaikutti aikanaan aidolta. Sittemmin hän on vaipunut kuvittajan asteelle ja alkuperäinen ammattitaito, koko tietoisuus oman olemuksensa piilevistä kyvyistä, on pinnallisuutta. Se on murheellista.”⁶²⁷

Näyttelyssä nähtiin Erik Enrothilta teokset *Laulava mies* sekä *Punaista ja mustaa*.⁶²⁸ Näistä teoksista jälkimmäinen oli nähty vuotta aiemmin (ja itse asiassa myös vuonna 1968) Galerie Hörhammerin yksityisnäyttelyssä.⁶²⁹ Kieltämättä Enrothin aiheenkäsittelyssä alkoi 1960–70-luvuilla esiintyä tendenssimäistä paatoksellisuutta (ehkä yksittäisissä teoksissa jo aiemminkin). Kriitikon arvostelussaan mainitsemat ”kuvittajuus” ja tietystä määrin ”pinnallisuuskin” saattoivat kuitenkin olla taiteilijan tietoisia valintoja. Amerikan matkapäiväkirjoista ja 1960-luvun puolenvälin julkaistuista taidekriitikeistä on luettavissa, kuinka esimerkiksi popartein ilmaisupyrkimykset ja tematiikka kiinnostivat Enrothia. Hän pyrki tuomaan piirteitä näistä myös omaan taiteelliseen diskurssiinsa. On kuitenkin tulkinnanvaraista, kuinka onnistunut lopputulos kulloinkin on ollut. Uusien vaikutteiden sulattaminen omaan ilmaisuun oli Erik Enrothille uran loppuun asti jatkunut prosessi.

Purnu-näyttelyn ohella Erik juhli 50-vuotispäiväänsä matkustamalla perheensä kanssa Espanjaan. Sinikka Enrothin valokuva-albumiin kirjoittamista merkinnöistä

⁶²⁴ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

⁶²⁵ Enrothien valokuva-albumi.

⁶²⁶ Kopio TAP_10 -näyttelyn luettelosta. SHTA.

⁶²⁷ A.S. 27.8.1967.

⁶²⁸ Teosten vuosiluvut puuttuvat. Kopio TAP_10 -näyttelyn luettelosta. SHTA.

⁶²⁹ Galerie Hörhammerin näyttelyluettelot vuosilta 1966 ja 1968. SHTA.

voi päätellä, että matkaan lähdettiin lokakuussa 1967. Helsingistä Travemündeeseen matkustettiin laivalla ja Travemündestä aina Marbellaan Etelä-Espanjaan asti autolla. Perheen lisäksi matkalla oli mukana Leena-Maija Verho -niminen henkilö auttamassa lastenhoidossa. Pelkkä lomamatka ei kuitenkaan ollut kyseessä, sillä Erik on ainakin jossain määrin toteuttanut myös taiteellista luovuuttaan ("Erik oli ylempänä vuoristossa piirtelemässä").⁶³⁰

Taiteilijan 50-vuotiskirjoituksessa E. J. Vehmas esittää synteessin Erik Enrothin siihenastisesta urasta. Hänkin aloittaa leimaamalla Enrothin "suomalaisen modernismin voimamieheksi", mutta kutsuu tätä kiinnostavasti myös "urbaaniseksi taiteilijaksi, uuden kaupunkilaistuneen ja teollistuneen yhteiskunnan tuntojen tulkiksi". Enrothin taiteellista kontekstia luodattaan Vehmas tietää, kuinka "[k]oko uransa hän on etsinyt kosketusta eurooppalaiseen taiteeseen". Vaikutteita Vehmas ei kuitenkaan "Picasson jälkikubismin" lisäksi juuri erittele, vaikka kutsuukin Enrothin taidetta sivulauseessa "kovakouraiseksi ekspressionismiksi vähän saksalaiseen tapaan".⁶³¹ Onkin sääli, että tästä 50-vuotissynteesisistä ei ole nostettu tarkempaan käsittelyyn sen enempää "kaupunkilaistuneen ja teollistuneen yhteiskunnan tuntojen tulkia" kuin sitä, että Enroth oli hyvin avoin kansainvälisten vaikutteiden omaksumisessa sen sijaan, että olisi jäänyt "kansallisten ihanteiden" tai muun taantumuksellisen jähmeyden pauloihin. Kuten pyrin väitöskirjassani osoittamaan, Erik Enroth oli oman aikansa sosiaalisen kontekstin tarkka havainnoija, joka jatkuvasti reflektoi omaa taiteellista diskurssiaan myös taiteelliseen kontekstiin, etenkin kansainväliseen modernismiin, nähden. Tämän sijasta taidehistoriankirjoitus on päätyntä muistamaan Erik Enrothin "jälkikubistisena voimamiehenä" tai "kovakouraisena ekspressionistina".

Syyskuussa 1968 Erik pitää jälleen näyttelyn Galerie Hörhammerilla. *Suomen Sosiaalidemokraattiin* kirjoittavan Tapani Kovasen mukaan Enrothin töissä on yhä enenevässä määrin nähtävissä "abstraktisen sommittelun rakenteellinen vaikutus". Kovanen tarkentaa näkemystään: "Voimakkaiden väripintojen ja kuvioiden ryhmittely jännityskentäksi on teosten ulkoisessa ilmeessä noussut etusijalle, figuratiivisuus on mukana vain osatekijänä, viitteen antajana, ja jonkun työn sisällöstä se saattaa puuttua kokonaan." Lisäksi kirjoittaja katsoo esittävien aiheiden – siellä missä ne ovat havaittavissa – kertovan "Enrothin taiteen alkujuurien olevan yhä kiinni elävässä elämässä".⁶³² Myös Tuuli Reijonen kirjoittaa *Helsingin Sanomissa* näyttelystä myönteiseen sävyyn. Taiteilijan dynaamisuudesta tulee Reijoselle "mieleen tulivuori, jonka purkaus on kuitenkin pysäytetty hallitusti".⁶³³

Kiinnostavimman kritiikin Hörhammerin näyttelystä tarjoilee kuitenkin *Uuteen Suomeen* kirjoittava Soili Sinisalo. Hän kyseenalaistaa käsittääkseni ensimmäisenä Enrothin toistuvasti liitetyt voimamiespuheet. "Erik Enroth on vuosien var-

⁶³⁰ Enrothin valokuva-albumi.

⁶³¹ E. J. Vehmas, "Erik Enroth 50-vuotias". *Uusi Suomi* 11.12.1967.

⁶³² Tapani Kovanen, *Suomen Sosiaalidemokraatti* 12.9.1968.

⁶³³ Saari 2012, 190.

rella saanut kantaakseen jonkinlaisen kuvataiteen voimamiehen maineen. Häneen on liitetty nimikkeet: väkevä, alkuvoimainen, intensiivinen, ja taiteilija itse on urhoolisesti yrittänyt kantaa näiden velvoittavien adjektiivien kuormaa näyttelystä toiseen.” Sinisalo ei kuitenkaan näe ongelmaksi ulkoa päin annettuja määritelmiä, vaan sen, “etteivät vanhat valjaat enää ilman muuta luonnukaan, että taiteilija miltei puoliväkisin pitää pystyssä häntä ympäröivää laatusanakarsinaa”. Sinisalo arvostaa näyttelyssä eniten “pienehköjä maalauksia”, erityisesti teoksia *Syksy* ja *Kaktus*, joissa “suoritus on merkittävän vapautunutta ja luontevaa, täysin vailla väkinäisen voimanponnistuksen raskautta ja liiallisen yrittämisen pahvimaista kuivuutta”.⁶³⁴ Sinisalon kritiikin perusteella olisikin kiinnostavaa pohtia, onko jatkuva voimamieskritiikki alkanut vaikuttaa taiteilijan itseilmaisuuksiin ja johtanut “liialliseen yrittämiseen”. Sen sijaan, että olisi tietoisesti yrittänyt taiteellisella diskurssillaan luoda “vastakertomusta” tälle taidekritiikin “hallitsevalle kertomukselle”, Enroth on ikään kuin mukautunut siihen ja maalannut – tai ainakin yrittänyt maalata – “odotusten mukaisesti”.

Sinisalo käyttää 12 vuotta myöhemmin ilmestyneessä johdantoartikkelissaan Sara Hildénillä nähtyyn Enroth-retrospektiiviin samankaltaisia määritelmiä, joita on *Uuden Suomen* kritiikissään arvostellut. “Voimallinen”, “aggressiivinen” ja “brutaali” ovat adjektiiveja, joita Sinisalo hyödyntää itsekin Enrothin taiteesta puhuessaan. Vaikka artikkeli “Aiheita ja toteutuksia. Erik Enrothin tuotantoa 1940- ja 1950-luvulta” on kokonaisuutena monipuolinen ja onnistuu myös nyansoimaan Enrothin taidetta kiinnostavasti, päättyy se silti synteesiin “Erik Enroth oli kiihkeästi ja aggressiivisesti elämässä kiinni, eikä hän arkaillut julistaessaan näkemystään todellisuudesta.”⁶³⁵ Voimamiesmyytti jää hyvästä yrityksestä huolimatta purkamatta. Tosin Sinisalo tavoittaa myös jotain olennaista Enrothin taiteesta huomioimalla persoonallisen todellisuuden kuvaamisen.

Loppuvuodesta Enroth matkustaa jälleen Marbellaan. Vuonna 1969 hän osallistuu toiseen Purnun kesänäyttelyyn, mutta sen osalta “[m]ukana olevat nuoremmat taiteilijat saavat päähuomion”.⁶³⁶ Olavi Veistäjä kuitenkin toteaa *Aamulehdessä*, kuinka Enroth on “selvästi kohentunut, jopa tavoittanut parhaiden vuosiansa voimaa ja iskukykyä.” Lisäksi Veistäjä tarjoilee lukijoilleen kutkuttavan enigman: “Sekä ‘Yön linnut’ että ‘Espanjalainen kylä’ kuvastavat uutta tai oikeammin aikaisempaa maalauksellista otetta ja näkemystä.”⁶³⁷ Mitä kriitikko tällä haluaa sanoa, jää valitettavasti hämärän peittoon. Vuoden 1969 osalta mainittavan arvoinen asia on myös Suomen Taideakatemian apuraha, jonka Erik Enroth saa Gerda ja Salomo Wuorion säätiön

⁶³⁴ Soili Sinisalo, “Viikon näyttelyitä”. *Uusi Suomi* 20.9.1968.

⁶³⁵ Sinisalo 1980, 3–9.

⁶³⁶ Saari 2012, 192.

⁶³⁷ Olavi Veistäjä, *Aamulehti* 9.8.1969.

rahostosta.⁶³⁸ Kuten muistamme, S[alomo] Wuorion maalausliikkeessä Enroth alun alkaen sai lopullisen kipinän taiteilijaksi ryhtymiseen.

2.3.3.2 Viimeiset mittelöt

Vuonna 1970 Erik Enrothille myönnetään valtion taiteilijaeläke.⁶³⁹ Vasta 52-vuotias taiteilija jatkaa kuitenkin työskentelyä ja näyttelyihin osallistumista. Syksyllä hän osallistuu Tampereen Taiteilijaseuran 50-vuotisjuhlanäyttelyyn Tampereen taidemu-seossa.⁶⁴⁰ "Tampereen voimamies" on palannut Helsinkiin, mutta pysynyt yhä jäse-nenä Tampereen Taiteilijaseurassa. Enroth osallistuu näyttelyyn neljällä teoksella. Pekka Paavola kuvaa *Aamulehdessä* Enrothin sommittelua "kubistispainotteiseksi".⁶⁴¹ Määritelmä sopii yhä huonommin Enrothin teoksiin, ellei sitä ymmärrä hyvin laveassa mielessä viittaamassa geometrisiin muotoihin, kaksiulotteiseen vaikutelmaan ja jo-honkin hyvin hatarasti määriteltyyn "kuutiomaisuuteen". Enrothin teoksissa esittävän ja ei-esittävän rajapintaa tarkasteltiin geometrisen abstrahoinnin avustuksella, mutta mielestäni "kubistisoiva" tai "kubistispainotteinen" ei ole hedelmällisin adjektiivi nii-den tarkastelussa.

Taiteilijaeläkkeen lisäksi Enrothille myönnetään Kuvataiteen valtionpalkinto vuonna 1970.⁶⁴² Sinikka Enrothin mukaan myös tieto valinnasta Helsingin Juhla-viikkojen ensimmäiseksi Vuoden taiteilijaksi 1971 on tullut edellisen vuoden puolella, vaikka valintaan liittynyt näyttely järjestettiin Helsingin Taidehallissa 25.8.–12.9.1971.⁶⁴³ Koska Sara Hildénin säätiö ei lainannut omistamiaan maalauksia tähän retrospektiiviseen näyttelyyn, tuli Erikille Sinikan mukaan kiire tehdä uusia teoksia näyttelyyn. "Milloinkaan ennen Erik ei maalannut sellaisella vauhdilla uusia töitä, kun silloin yhden vuoden aikana [...]".⁶⁴⁴

Sinikka Enrothin muistiinpanojen mukaan Sara Hildénin säätiö olisi tarjonnut

juhlaviikkojen kuvaamataidelautakunnalle 55 työn ryhmää, jonka taiteilija Enroth saamatta itse olla niitä valitsemassa hyväksyi toivoen kuitenkin saavansa nähdä koko taulukokoelmansa sekä lisätä hieman em. ryhmää, mutta säätiön hallituksen määrätessä tällöin taiteilijaa luopumaan kaikista vaatimuksistaan säätiön hallussa oleviin teoksiinsa nähden, joiden mainittujen lisäksi on säätiöllä vielä noin 100 kpl. tait. Enrothin keskeneräisiä maalauksia, ei taiteilija katsonut voivansa hyväksyä moista tekijänoikeuksia loukkaavaa ehdotusta.⁶⁴⁵

⁶³⁸ Saari 2012, 192.

⁶³⁹ Saari 2012, 192.

⁶⁴⁰ Saari 2012, 192.

⁶⁴¹ Pekka Paavola, *Aamulehti* 26.9.1970. Ks. myös Saari 2012, 192.

⁶⁴² Saari 2012, 192.

⁶⁴³ Sinikka Enrothin merkintä valokuva-albumissa.

⁶⁴⁴ Sinikka Enrothin merkintä valokuva-albumissa.

⁶⁴⁵ Sinikka Enrothin muistiinpanot. Sara Hildén toteaa *Hufvudstadsbladetille* 1979 antamassaan haastattelussa, että ei pidä paikkaansa, ettei säätiö olisi halunnut lainata teoksia Enrothin retrospektiiviseen näyttelyyn. "Taulut oli jo valittu mutta taiteilija itse ei halunnut niitä mukaan...". (*Hufvudstadsbladet*, 1979). Tästä voinee päätellä, että taiteilija itse ei ainakaan päässyt tauluja valitsemaan.

Varhaisempaa tuotantoa edustavia maalauksia saatiin kuitenkin lainaan muilta julkisilta ja yksityisiltä omistajilta, joten näyttelyn takautuva luonne toteutui edes jossain määrin. Kokonaiskuva taiteilijan elämäntyöstä jäi kuitenkin puutteelliseksi. Enrothin oli tarkoitus pitää yksityisnäyttely Galerie Hörhammerilla edellisenä keväänä, mutta tämä näyttely siirrettiin osaksi Taidehallin retrospektiivistä katsausta.⁶⁴⁶

Juhlaviikkojen näyttelyssä oli lopulta esillä 83 maalausta ja lisäksi piirustuksia. Yli 50 maalauksista on vuosilta 1970–71. Tämä kertoo ”takautuvan” näyttelyn väärisytneestä painotuksesta ja siitä, kuinka merkittävä osa Erik Enrothin vuosien 1945–63 tuotannosta kuuluu Sara Hildénin säätiön kokoelmaan. Yksittäisiä teoksia tältä kaudelta oli näyttelyyn lainattu muun muassa Ateneumista, Serlachiuksen taidekokoelmilta, Lahden Taidemuseosta sekä Tampereen kaupungilta. Näyttelyn varhaisin teos on yksityiskokoelmasta lainattu *Kesäkaupunki* (1939). Esillä on myös kaksi teosta vuodelta 1945, *Alikäytävä* ja *Syklamit* (molemmat yksityiskokoelmasta).⁶⁴⁷

Markku Valkonen on tehnyt kiinnostavan havainnon vuonna 1971. Hänen mukaansa tulisi ”arvioida Enrothin sosiaalisen vaiheen tuotanto uudelleen. Harvojen esimerkkien takia on vaikea jäsentää tarkasti Enrothin julistuksen luonnetta, mutta on helppo olettaa ettei se perustunut niinkään kirkkaalle ideologialle ja maailmankatsomukselle kuin myötämien ja solidaarisuuden tunteelle.”⁶⁴⁸ Retrospektiivinen näyttely on siis tarjonnut lähtökohdan koko tuotannon uudelleenarvioimiseksi, mutta joutuksen keskeisten teosten puuttumisesta tämä prosessi on jäänyt alkutekijöihinsä.

Juhlaviikkojen teoslainoihin liittynyt jupakka käynnisti oikeudenkäyntiprosessin taiteilijan tekijänoikeuksista. Enroth penäsi oikeutta paitsi päästä näkemään ja valokuvaamaan vanhoja, Sara Hildénin säätiön omistuksessa olevia teoksiaan, myös oikeutta viimeistellä ja signeerata keskeneräisiä maalauksia. Enroth vaati lisäksi oikeutta saada lainata teoksiaan näyttelytarkoituksiin. Noin sata säätiön omistukseen tuomituista maalauksista oli Enrothin mielestä viety keskeneräisinä, eikä taiteilija halunnut niitä esiteltävän julkisesti.⁶⁴⁹ Yksi esimerkki tällaisista keskeneräisistä maalauksista Sara Hildénin säätiön kokoelmassa on ajoittamaton *Ramla*-niminen henkilötutkielma. Teoksessa kuvatus naisen käsivarresta on nähtävissä, että taiteilija on muuttanut savuketta pitelevän käden asentoa. Myös teoksen värit ovat vasta keiluasteella.

Vaikka voidaankin katsoa olevan kohtuutonta taiteilijan vaatia päästä jälkikäteen muuttamaan jo myymiään (tai tässä tapauksessa toiselle omistajalle oikeusteitse päätyneitä) teoksia, on luoksepääsy- ja kuvausoikeuden epääminen vastavuoroisesti taiteellista toimintaa ja sen edellytyksiä (kokonaiskuva omasta tuotannosta, taiteellisen ilmaisun dokumentointi apurahahakemuksiin jne.) ratkaisevassa määrin hanka-

⁶⁴⁶ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

⁶⁴⁷ Helsingin Juhlaviikkojen näyttelyluettelo.

⁶⁴⁸ Markku Valkonen 1971.

⁶⁴⁹ Sinikka Enrothin muistiinpanot.

loittavaa. Sara Hildénin yhteistyökumppanit Ateneumin taidemuseosta tulivat tälle asiantuntija-avuksi ja kirjoittivat lausunnon, jonka mukaan taiteilijan on kymmenen vuotta myöhemmin “mahdotonta jatkaa samasta konseptiosta, joka hänellä kerran on ollut, koska hän on kasvanut siitä irti sekä henkisesti että tyylikäsityksiltään”.⁶⁵⁰ Tästä on rivien välistä luettavissa, että taiteilijan ei tarvitsisi nähdä vanhoja teoksiaan. Voisi kuvitella kenen tahansa taiteilijan luomistyötä rajoittavaksi, jos tämä ei saa olla tekemisissä yli kymmenen vuoden aikana luomansa tuotannon kanssa. Vaikka aiemmasta tuotannosta olisikin “kasvanut irti sekä henkisesti että tyylikäsityksiltään” (tämäkin toki hyvin kyseenalaista), tarvitsee sitä reflektiopinnaksi suhteessa uudistuneeseen diskurssiin.

Oikeudenkäynnissä oli kyse tärkeistä, taiteelliseen luomistyöhön ratkaisevasti vaikuttavista kysymyksistä. Prosessi oli Erik Enrothille myös henkisesti tavattoman raskas. Sinikka Enrothin mukaan Erik käytti iltaisin rauhoittavia lääkkeitä “saadakseen hiukan lepoa hermostuneisuudelleen”. Töiden ohella Erikin mieltä painoivat “varsinkin ne 100 keskeneräistä [maalausta], joita Sara ei antanut Erikin edes nähdä, saatikka sitten maalata valmiiksi”.⁶⁵¹ Oikeusprosessi oli lisäksi monivaiheinen. Ensimmäinen “Tampereen raastuvanoikeus velvoitti päätöksessään säätiön päästämään Erikin katsomaan ja valokuvaamaan teoksiaan,” mutta hylkäsi taiteilijan muut vaatimukset.⁶⁵² Tähän päätökseen ei tyytynyt taiteilija sen enempää kuin säätiökään, joten asia vietiin Turun hovioikeuteen. Siellä päädyttiin “kantaan, jonka mukaan teosten täysi omistusoikeus oli siirtynyt Hildénille ja sittemmin säätiölle, joten Enrothin kanne hylättiin ja säätiö vapautettiin velvollisuuksista järjestää tarkastuksia tai valokuvausmahdollisuuksia ja maksaa korvauksia.”⁶⁵³

Voi vain kuvitella, kuinka nujertavalta tämä päätös on Erik Enrothista tuntunut. Hän haki muutosta Korkeimmasta oikeudesta, “mutta kun prosessi käynnistyi, häntä edustivat hänen leskensä ja lapsensa”.⁶⁵⁴ Korkein oikeus näki asian lopulta tekijänoikeuskysymyksenä ja totesi, että taiteilijalla tulisi olla oikeus valokuvata myös toisen tahon omistukseen päätyneitä teoksiaan. Tämä oli merkittävä ennakkopäätös, joka on taannut taiteilijoille luoksepääsoikeuden teoksiinsa. “Taloudellisilla perusteilla tämä oikeus siirtyy myös perillisille.”⁶⁵⁵

⁶⁵⁰ Aune Lindströmin, E. J. Vehmaksen ja Sakari Saarikiven lausunto Tampereen raastuvanoikeudelle 2.9.1971. Siteerattu lähteessä Kortelainen 2018, 361.

⁶⁵¹ Sinikka Enrothin muistiinpanot valokuva-albumissa.

⁶⁵² Kortelainen 2018, 361.

⁶⁵³ Kortelainen 2018, 361–362.

⁶⁵⁴ Kortelainen 2018, 362.

⁶⁵⁵ Kortelainen 2018, 362. Sinikka Enrothilla on miehensä kuoleman jälkeen ollut erimielisyyksiä Husan taidesalongin kanssa nimenomaan tässä kysymyksessä. Suomen Taiteilijaseura on lähestynyt “Gallerianjohtajaa ja rouva Erkki Husaa” kirjeitse, koska nämä eivät “lukuisista pyynnöistä huolimatta” ole suostuneet “hallussaan olevien taidemaalari Erik Enrothin teosten valokuvauttamiseen edesmenneen taiteilijan lesken toimesta ja kustannuksella” tai “ilmoittamaan kyseisen taiteilijan leskelle tietoja niistä Erik Enrothin teosten omistajista, jotka ovat hankkineet teoksensa Husan gallerian kautta.” Suomen Taiteilijaseura “katsoo, että kyseisessä tapauksessa taidemaalari Erik

Visuaalisen alan taiteilijoiden tekijänoikeusyhdistys Kuvasto ry onkin vuodesta 2002 alkaen jakanut miltei vuosittain Erik Enroth -muistopalkinnon “luovan työn tekijöiden tekijänoikeuksia edistäneille henkilöille”.⁶⁵⁶ Palkintoon kuuluu kuvanveistäjä Erkki Kannoston suunnittelema mitali, ja se on myönnetty muun muassa kuvataiteilija Lauri Ahlgrénille, joka Enrothin kuolemasta kuultuaan käynnisti taiteilijoiden parissa Kuvaston alkupääoman muodostaneen “hattukeräyksen Erik Enroth -rahaston luomiseksi”, sekä varatuomari Tove-Maj Kyrklundille, joka toimi Erik Enrothin asianajajana tämän ja Sara Hildénin välisessä oikeudenkäynnissä.⁶⁵⁷

Sinikka Enrothin muistiinpanojen mukaan samana päivänä, kun Taidehallissa oli Erikin juhlaviikkojen näyttelyn avajaiset, Enrothit muuttivat Espoon Tapiolasta Lallukan taiteilijataloon Apollonkadulle Töölöön.⁶⁵⁸ Tämä tieto on tosin ristiriidassa Nallenpolun ateljeeasuntojen asukasluettelon kanssa. Luettelon mukaan Enrothit muuttivat pois 31.5.1971⁶⁵⁹, kun taas Erikin näyttely Taidehallissa avautui yleisölle 25.8. (jolloin avajaiset on luultavimmin pidetty edellisenä iltana). Joka tapauksessa kesästä 1971 aina Erikin kuolemaan asti Enrothit asuivat Lallukassa.⁶⁶⁰

Vuonna 1971 Erik Enroth voittaa ensimmäisen palkinnon Leppävaaran uimahallin taideteoskilpailussa ehdotuksellaan *Aqua*. Kilpailu on suunnattu Espoon taiteilijaseuran jäsenille.⁶⁶¹ On kuitenkin epäselvää, saiko Enroth ikinä toteutettavakseen teosta. Ainakaan enää nykyisin sitä ei Leppävaaran uimahallissa ole.

Enrothien perheen valokuva-albumista käy ilmi, että vuonna 1972 joukko amerikkalaisia taideopiskelijoita on vierailut Erikin Lallukan ateljeessa. Vierailu on luultavasti liittynyt Robert Rauschenbergin näyttelyyn Ateneumissa. Sinikka Enrothin mukaan Rauschenbergin näyttely oli “omassa salissaan, muiden amerikkalaisten työt oli yhteisnäyttelyn muodossa muissa saleissa”. Yhdysvaltaistaiteilijan Ateneumissa nähty teoskokonaisuus muistuttaa installaatiota, mikäli Sinikan kuvailua käy uskominen:

Rauschenbergin huone oli tehty huorahuoneeksi hajuja myöten, pikku pöytiä puuderiasioineen, mustia verkkosukkia, alaston nainen selällään kuin leikkauspöydällä, jonka rintaa

Enrothin leski tekee kulttuurihistoriallisesti merkittävää ja arvokasta työtä keräämällä tietoja taiteilijan kokonaistuotannosta.” Taiteilijaseura toivookin “myötämielistä suhtautumista taiteilijan lesken yhteistyöpyyntöön”. Suomen Taiteilijaseuran kirje Gallerianjohtaja ja rouva Erkki Husalle, päivätty Helsingissä 17.1.1980. Allekirjoittaneet puheenjohtaja Raimo Heino ja sihteeri Ulla Suomalainen. SHTA.

⁶⁵⁶ Kuvasto ry:n internetsivut. <http://kuvasto.fi/muistopalkinto/> Linkki tarkistettu 27.3.2019.

⁶⁵⁷ Kuvasto ry:n internetsivut. <http://kuvasto.fi/muistopalkinto/> Linkki tarkistettu 27.3.2019. Ahlgrén sai palkinnon 2004, Kyrklund puolestaan 2015.

⁶⁵⁸ Sinikka Enrothin muistiinpano valokuva-albumissa.

⁶⁵⁹ Anttonen 2005, 132.

⁶⁶⁰ “Erikin toive oli myös ollut, että Sinikka muotokuvamaalarina saisi jatkaa Lallukan vuokrasuhdetta hänen kuolemansa jälkeen, mitä Aimo Tukiainen Lallukan puheenjohtajana ei hyväksynyt Erikin kuoleman jälkeen.” Sinikka Enrothin muistiinpanot valokuva-albumissa. Sinikka oli alkanut harrastaa Erikin opastuksella maalaamista ja joitain hänen maalaamistaan muotokuvista on yhä Ensenadassa.

⁶⁶¹ Saari 2012, 192.

nakersi orava. Valaistus oli hämärä. Kaikkialla pieniä esineitä joissa oli pölyttynyt tunnelma ja värit olivat haalistuneen ruskeahkoja. Rauschenberg vain leveästi hymyili, mitä luultavimmin huumeessa.⁶⁶²

Sinikka Enrothin muistiinpanoista ei valitettavasti selviä, miksi amerikkalaiset taideopiskelijat ovat vierailleet nimenomaan Erik Enrothin ateljeessa. Valokuva-albumista päätellen he ovat leikkineet Enrothien lasten korppinaamarilla ja olleet kiinnostuneita Erikin kuntopyörästä (”jolla Erik loppujen lopuksi treenasi hyvin vähän”).⁶⁶³

Suomen Sosiaalidemokraatin haastattelussa vuonna 1973 Erik Enroth toteaa, että hänen teoksiaan on ”pysyvästi” esillä Galerie Oljemarkissa. Artikkelin kuvituksena olevassa kuvassa Enroth maalaa teosta, jonka työnimeksi hän mainitsee *Heroiini*. Kyseessä on Ensenadassa nykyisin sijaitseva teos nimeltä *Huumenuoria* (Sinikka Enroth on ajoittanut maalauksen vuosiin 1974–75, mutta artikkelista päätellen se on ollut työn alla ja melko pitkälläkin jo 1973; Kuva 22). Erik Enroth toteaa teoksesta: ”Ämmä ei ole vielä valmis, mutta huumenuorukainen ruiskuineen on kuvattu mahdollisimman vastenmieliseksi. Taulu on protesti huumeiden käyttöä vastaan.” *Heroiini* rinnastuu päihteenä alkoholiin. ”En ole nähnyt yhtään miestä, jota alkoholi ei olisi pystynyt nujertamaan. Näin siitä huolimatta, että kun on lukossa henkisesti, alkoholi laukaisee. Liika on kuitenkin liikaa.”⁶⁶⁴

Haastattelussa sivutaan myös taiteilijan poliittista vakaumusta. ”Poliittinen kantani on oikeudenmukainen sosialismi, muuten ei voisi ollakaan, olenhan työläiskodista, kolmannen polven helsinkiläinen, lutikkakorttelista sokeritehtaan läheltä.”⁶⁶⁵ Varmaasti Enroth on ollut vasemmalle päin kallellaan, mutta hänen vakaumuksensa syvyydestä on vaikea sanoa. *Suomen Sosiaalidemokraatille* annetussa haastattelussa taiteilija on saattanut myötäillä lehden lukijakuntaa. Erik Enrothin jäämistöstä Ensenadasta löytyi kyllä myös Suomen Sosiaalidemokraattisen Puolueen jäsenkirja, mutta Enroth on sen mukaan liittynyt puolueen jäseneksi vasta 15.1.1974. Lisäksi on



Kuva 22. *Huumeuoria*, 1974–75, öljyväri levyllä, 183,5 x 122 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Tomi Moisio.

⁶⁶² Sinikka Enrothin muistiinpano valokuva-albumissa.

⁶⁶³ Sinikka Enrothin muistiinpano valokuva-albumissa.

⁶⁶⁴ Reino Forsberg, *Suomen Sosiaalidemokraatti* 22.12.1973.

⁶⁶⁵ Reino Forsberg, *Suomen Sosiaalidemokraatti* 22.12.1973.

täysin mahdollista, että poliittisen puolueen jäsenyyteen on 1970-luvun polarisoituneessa yhteiskuntailmapiiirissä voinut liittyä myös opportunistia.

Vuodelta 1973 on olemassa hyvin vähän tietoa Erik Enrothin edesottamuksista. SKOP on nähtävästi järjestänyt juhlat taiteilijoille, joiden teoksia pankki oli ostanut. Enrothien perheen valokuva-albumissa on muutama kuva tilaisuudesta, johon ovat osallistuneet Erikin lisäksi ainakin kuvassa esiintyvät Heikki Häiväoja (1929–2019), Mauri Favén (1920–2006) ja Göran Augustson (1936–2012). Käynnissä ollut oikeusprosessi on kaikesta päätellen painanut taiteilijan mieltä. ”Tilaisuudessa oli monta auktoriteettia, jotka olivat Sara Hildénin kätyreitä. Erikin raittiuskausi päättyi siihen.”⁶⁶⁶

Vuodelta 1974 on jälleen olemassa Erik Enrothin kirjoittamia matkapäiväkirjamerkintöjä. Kyseessä lienee sama Taideyhdistyksen matka Lontooseen, jota Dan Sundell muisteli haastattellessani häntä.⁶⁶⁷ Merkinnöistä puuttuvat valitettavasti päivämäärät, mutta huomioita on useista museoista. British Museumin historialliset (ja etenkin esihistorialliset) kokoelmat ovat tehneet Enrothiin lähtemättömän vaikutuksen: ”Håret reser sig på huvudet över vad man ser här. Man känner utstrålningen ur dessa mytiska gudar och idoler från fjärran tider då världen ännu var ung.”⁶⁶⁸ Enroth kuvailee esineistöä myös yksityiskohtaisemmin. Lyyrisvoittoisessa tekstissä on vahvoja yhtymäkohtia Enrothin runoihin, joissa ”myyttiset jumalat” ja ihmisen luovan työn mahdollistamat palvonnan kuvat esiintyvät tiuhaan. Reflektoinnin pohjavire on ”ihmisen pienuus kaikkeuden kasvojen edessä”. Enroth käy museossa useita kertoja.⁶⁶⁹

British Museumin ohella Enroth on käynyt Tate Galleryssa. Mainitsemisen arvoisia taiteilijoita ovat olleet Georges Braque, André Derain sekä Juan Gris, jonka mustaa Enroth ihastelee erityisesti. ”Juan Gris har en underbart harmonisk svart. Som man inte finner just hos någon annan. Kan det vara tiden som patinerat den?” Myös Picasso ja Matisse tulevat mainituiksi.⁶⁷⁰ August Macken pieni maalaus näyttäytyy Enrothille ”jalokivenä, joka muuttuu paremmaksi joka katselukerralla”, kun taas Rauschenberg saa tylymmän tuomion: ”Om Rauschenberg kan jag bara säga *stop yofu[r painting]*”. Kehotuksen viereen on piirretty pieni STOP-liikennemerkki.⁶⁷¹

”Lontoo 1974”-muistivihkon viimeinen sivu pitää kuitenkin sisällään tylyimmät arviot. Clyfford Stillin maalauksessa ei kuulemma ole ”mitään muuta kuin kolme kiloa ultramariinia”, kun taas Mark Rothkon teoksista ”saisi ehkä jotain maagista irti, jos niiden äärellä voisi polttaa hashista”. Enroth tekee myös Suomen taidehistoriaa vä-

⁶⁶⁶ Sinikka Enrothin muistiinpano valokuva-albumissa. Sitaatti antaa osviittaa niistä katkerista tunteista, joita oikeusprosessi herätti, varmasti puolin jos toisinkin.

⁶⁶⁷ Dan Sundellin suullinen tiedoksianto 14.3.2012. Valokuvista päätellen mukana matkalla ovat olleet ainakin Eino Ahonen, Tapio Junno, Marika Mäkelä, Pirkko Nukari ja Ulla Rantanen.

⁶⁶⁸ ”Hiukset nousevat pystyyn kaikesta mitä täällä näkee. Sitä tuntee näiden ammoisilta ajoilta peräisin olevien myyttisten jumalien ja idolien säteilyn.” Erik Enrothin matkapäiväkirja ”Englanti 1974”.

⁶⁶⁹ Erik Enrothin matkapäiväkirja ”Englanti 1974”.

⁶⁷⁰ Erik Enrothin matkapäiväkirja ”Lontoo 1974”.

⁶⁷¹ Erik Enrothin matkapäiväkirja ”Lontoo 1974”.

hemmän mairittelevan rinnastuksen englantilaisen ja kotimaisen modernismin välillä: "jag kan inte säga annat än att Aaltonen är nog bara dynga bredvid Moore. Sorry". Richter on "direkt jävlig" ja Giacometti puolestaan vaikuttaa huijarilta.⁶⁷²

Enroth on myös aiemmissa matkapäiväkirjoissaan ollut ajoittain kriittinen, mutta vuoden 1974 arvioihin verrattavaa pessimismiä niistä on vaikeampi löytää. Taiteilijan on selvästi helpompi arvostaa 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten modernismia, kun taas uudemmat suuntaukset aiheuttavat paitsi päänvaivaa, myös pahaa mieltä. Seuraavan vihkon Enroth aloittaa Van Goghin, impressionistien ja Cézannen ihastelulla, kunnes pääsee taas moittimaan aikaista taidetta. Morandi on "yliarvostettu" ja Nicolas de Staëlin tauluissa ainoa hyvä asia on "palavan intensiivinen väri". Bacon sen sijaan on "vahva ja hyvä".⁶⁷³ Bonnard ja Van Gogh saavat lyyristä ylistystä osakseen. Nolde ja Schmidt-Rottluff puolestaan ovat "sietämättömyyteen asti yliromanttisia" värin ja muodon käsittelyssään.⁶⁷⁴ Chaim Soutinea "riivaavat vanha-testamentilliset demonit".⁶⁷⁵

Teosten arvostelun lomassa Enroth pysähtyy teoretisoimaan ja tekee kiinnostavan havainnon: "Egentligen börjar jag ifrågasätta kubismen? Att hacka i bitar och skärvor sin värld? Och sedan? Kanske en nödvändighet."⁶⁷⁶ Enroth ei valitettavasti elaboroi tämän enempää, mutta tästäkin tokaisusta voi lukea, kuinka Enrothille kubismi edusti nimenomaan "palasten ja sirpaleiden" taidetta ja kuinka se ilmaismuotona ei ollut mitenkään itsestäänselvyys "kubistiselle ekspressionistille". Toisaalta kokonaisuuden tarkastelu pieninä osasina näyttäytyi "välttämättömyytenä". Avoimeksi kysymykseksi jää, mihin toimenpiteisiin taiteilijan tulisi ryhtyä hajoitettuaan maailmansa palasiksi. Rakentuuko sirpaleista uusi (entistä ehompi?) kokonaisuus, vai jääkö kuva rikkonaiseksi.

Enroth tekee muistivihkoonsa myös arkisempia havaintoja paitsi työhön, myös ympäristöön liittyen. Kubismin olemusta problematisoituaan Enroth kirjoittaa, että hänen tulisi ostaa häränkallo ja alkaa taas maalata siitä uusia tutkielmia. Innovaatiivisesti taiteilija pohtii myös vuohenkallon hankkimista, mutta tällaista motiivia en ole hänen tuotannossaan tavannut. Lontoon katuvinlässä Erik tekee nuoruuden "Bilderbokista" muistuttavia havaintoja. "Gatulivet mycket livligt färggrant och med ett starkt inslag av orient mest hinduer negrer gula och all dess blandningar."⁶⁷⁷ Lontoon eksoottiset näkymät inspiroivat taiteilijaa maalaamaan tutkielman intialaistaisesta naisesta. Muistivihkosta löytyy luonnospiirustus maalaukseen *Intialainen* (1975), joka sijaitsee Ensenadassa. Maalauksen nainen on toteutettu matissemaisen pelkistävään

⁶⁷² Erik Enrothin matkapäiväkirja "Lontoo 1974".

⁶⁷³ Erik Enrothin matkapäiväkirja/muistivihko "Lontoo Helsinki 1974–75".

⁶⁷⁴ "[Ö]verspända till det outhärdliga". Erik Enrothin matkapäiväkirja/muistivihko "Lontoo Helsinki 1974–75".

⁶⁷⁵ Erik Enrothin matkapäiväkirja/muistivihko "Lontoo Helsinki 1974–75".

⁶⁷⁶ Erik Enrothin matkapäiväkirja/muistivihko "Lontoo Helsinki 1974–75".

⁶⁷⁷ Erik Enrothin matkapäiväkirja/muistivihko "Lontoo Helsinki 1974–75". Lontoossa on Erikin mukaan "enemmän metropolin tuntua", jos Pariisiin vertaa.

tyyliin, mutta tausta vaikuttaa keskeneräiseltä. Maalauksen tausta on jaettu kahteen osaan, joista vasemmanpuoleinen on tasaisen vaalea lila, kun taas oikeanpuoleinen koostuu violetilla, lilalla, roosalla, sinisellä, ruskealla ja harmaan eri sävyillä maalatuista pienistä siveltimenvedoista. Enroth lieenee pohtinut, millä värillä tämä kenttä tulisi maalata. Missään lopullisessa maalauksessa ei nimittäin ole nähtävissä moista yksittäisten eri väristen siveltimenvetojen sekamelskaa (esimerkiksi vuosien 1950–51 maalauksessa *Makaava nainen* nähtävä liina, jossa vihreät, punaiset ja valkoiset ”tilkut” risteilevät, on paljon hallitumpi ja viimeistellympi). Teoksen nimi ”Intialainen” on kirjoitettu lyijykynällä kehykseen. Taustakankaasta on yritetty pyyhkiä yli tussilla kirjoitettua nimeä ”Nainen Intiassa”.



Kuva 23. *Kultainen hahmo ja kuu*, ajoittamaton, sekatekniikka kovalevyllä, 160 x 105 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taide-museo. Kuva: Jussi Koivunen.

Enrothin muistivihkossa on myös lyhyt maininta surrealisteista. Max Ernst ”vaikuttaa teennäiseltä”.⁶⁷⁸ Näin ollen on syytä olettaa, ettei Ernst ole ollut ainakaan tietojen vaikutteiden etsinnän kohde. Jyrki Siukonen vihjaa Ernst-vaikutteisiin Enrothin teosten *Kultainen hahmo ja kuu* (Kuva 23) sekä *Kuutamo metsässä* yhteydessä.⁶⁷⁹ Ehdotankin, että näitäkin maalauksia saattaisi olla hedelmällisempää lähestyä Rufino Tamayon teosten valossa. Tamayo kuvasi usein teoksissaan ihmistä yksin kosmoksen edessä.⁶⁸⁰ Meksikolaismaalari abstrahoi ihmishahmoa geometriseen suuntaan, kuten Erik Enroth maalauksessaan *Kultainen hahmo ja kuu*. Symbolinkaltaisena esitetyn ihmishahmon voi löytää esimerkiksi Tamayon maalauksista *Mujer en la noche* (1947), *Amantes contemplando la luna* (1950) ja *Mujer en gris* (1959; Solomon R. Guggenheim Museum, New York), tai litografioista *Man, Moon and Stars* ja *Bird Watcher* (molemmat ovat vuodelta 1950 ja kuuluvat MoMA:n kokoelmaan).⁶⁸¹

Tamayo ei ollut surrealisti, vaikka joitain piirteitä surrealismista löytyy myös hänen tuotannostaan. Paul Westheimin mukaan meksikolaisessa taidehistoriankirjoituksessa Tamayon yhteydessä on useimmin totut-

⁶⁷⁸ ”Ernst verkar krystad”. Erik Enrothin matkapäiväkirja/muistivihko ”Lontoo Helsinki 1974–75”.

⁶⁷⁹ Siukonen 2012, 55.

⁶⁸⁰ Tätä yksilöllisyyden, ellei peräti yksinäisyyden, tematiikkaa käsittelee Paul Westheim (1957, 24) Tamayo-esseessään.

⁶⁸¹ MoMA:n toisen kerroksen 8.10.1958 avautuneessa pysyvässä kokoelmaripustuksessa oli esillä teoksia mm. Tamayolta, Siqueirosilta, Orozcolta, Grisiltä, Ernstiltä, Cézannelta ja Beckmannilta, jotka Erik Enroth on varmasti nähnyt matkallaan vuonna 1959.

tu mainitsemaan Matisse, Picasso ja Braque.⁶⁸² Esikuvat ovat melko yhteneväiset Erik Enrothin kanssa. Lontoon muistivihkossa Enroth listaa surrealisteista parhaimmiksi Dalín, Carpaux’n (nimi alleviivattu ja sen perässä kysymysmerkki – voisiko olla niin, että Erik tarkoittaa Delvaux’ta ja on vahingossa ajatellut romantiikan kuvanveistäjä Jean-Baptiste Carpeaux’ta, jonka teoksia on varmasti myös nähnyt matkoillaan?), Magritten ja Mirón.⁶⁸³ Näin siitäkkin huolimatta, että New Yorkissa Enroth suhtautui Mirón retrospektiiviin myös kriittisin äänenpainoin.

Lontoossa Enroth on lisäksi tutustunut englantilaiseen nykyaiteeseen näyttelyssä ”British Painting 1974”. Vaikka Enroth arvioi teoksia kriittisesti (erityisesti ”suuret autiot kankaat” aiheuttavat ihmetystä), on kokonaisarvio positiivinen. Hän kertoo käyneensä näyttelyssä kaksi kertaa ja toteaa kokonaisuuden olevan ”lupaava”. Lisäksi näyttely ”saa kävijän ottamaan kantaa”.⁶⁸⁴ On harmillista, että Enroth ei juuri mainitse taiteilijoita nimeltä (paitsi Kitaj’n ja Alan Davien). Olisi mukava tietää, oliko joku näyttelyn taiteilijoista mukana englantilaisten taiteilijoiden ekskursiolla Suomeen. Tämänkään retken osallistujista ei ole tarkkaa tietoa, mutta Sinikka Enrothin muistiinpanojen mukaan englantilaisia taiteilijoita oli kaiken kaikkiaan 40 ja näille järjestettiin ”jäähyväisjuhlat” Erikin Lallukan ateljeessa.⁶⁸⁵

Säännöllisin väliajoin Enroth palaa ylistämään Van Goghia muistivihkossaan. National Galleryn muistiinpanojen yhteydessä Enroth menee jopa niin pitkälle, että toteaa Van Goghin ”kuolleen ristillä pelastaakseen meidät maalarit”.⁶⁸⁶ Lisäksi matkapäiväkirjamerkintöihin sisältyy hieman vaikeatulkintaisia kuvia ja kaavioita havaitsemisen luonteesta, sekä alustavia kuvaideoita maalauksia varten. Näistä hahmotelmista toteutuivat myöhemmin maalaukset *Härkä* (1974) ja *Nuorison idoli* (1975). Molemmat teokset sijaitsevat nykyisin Ensenadassa.

Keväällä 1975 Enrothia työllisti Suomen Taiteilijain 80. vuosinäyttely, jonka arvostelulautakunnan puheenjohtajana hän toimi. Juryyn kuului myös ainakin kuvanveistäjä Taisto Martiskainen (1943–1982), jonka Sinikka Enroth toteaa olleen ”Erikille mieleen”. Miehet olivat nähtävästi ”samoin ajattelevia taiteen tason suhteen”. Näyttely avautui 11.4., ja Erik oli Sinikan mukaan ”todella hyvin väsynyt kaiken ruljanssin jälkeen”. Taiteilija ”lepuutti hermojaan alkoholin voimalla”, ja pitkää viikonloppua Lallukan ateljeella oli viettämässä myös jurytoveri Martiskainen. Lopulta maanantai-iltapäivänä olutpullot ”vaihdettiin vichyiksi”. Tiistaina Erik sai sydänkohtauksen, mutta ei antanut kutsua ambulanssia eikä suostunut edes lähtemään lääkäriin, sillä

⁶⁸² Westheim 1957, 11. Kiinnostavaa suhteessa Enrothiin on lisäksi se, että Juan Coronel Rivera (1998) kutsuu Tamayota ”moderniksi Prometheukseksi” artikkelissaan ”Un moderno Prometeo”.

⁶⁸³ Erik Enrothin matkapäiväkirja/muistivihko ”Lontoo Helsinki 1974–75”.

⁶⁸⁴ Erik Enrothin matkapäiväkirja/muistivihko ”Lontoo Helsinki 1974–75”. Raimo Utriainen on kaikesta päätellen ollut eri mieltä, sillä Erik toteaa selvin sanoin mitä mieltä on tämän näkemyksestä.

⁶⁸⁵ Enrothin valokuva-albumi. Vierailu on ajoitettavissa keväälle 1975, sillä Sinikka viittaa juhlien jälkeen alkaneeseen ”Erikin isoon urakkaan” Suomen Taiteilijain vuosinäyttelyn juryn puheenjohtajana.

⁶⁸⁶ Erik Enrothin matkapäiväkirja/muistivihko ”Lontoo Helsinki 1974–75”.

“lepäämällä se menee ohi”. Keski-ikäisenä 16.4.1975 Erik Enroth menehtyi “aamukävelyllään Museokadun ja Runeberginkadun kulmassa pienessä lehtioskioskissa”.⁶⁸⁷

Hieman ennen kuolemaansa, 6.4.1975, Erik Enroth osallistui Erkki Hervon ja Aimo Tukiaisen kanssa Ateneumin taidemuseossa järjestettyyn keskustelutilaisuuteen “Muistatko 50-luvun”. En tiedä muistiko taiteilija sitä enää 20 vuotta myöhemmin, mutta vuonna 1955 hän oli todennut lehtihaastattelussa:

Pystymmekö me kuvataiteissa kilpailemaan muitten maitten kanssa? Varmasti pystymme. Meillä on kaikki edellytykset luoda suurta taidetta, mutta vaikea tuntuu suomalaisten olevan ymmärtää, että täälläkin jotain tehdään. Puhuvat vain taiteen kulta-ajasta vuosisadan alussa eivätkä näe, että me elämme kultaista aikaa juuri nyt. Sitä eivät ihmiset huomaa, he pitävät meitä jonkinlaisina pikku tuhertajina. Mutta emme ole syntyneet 50 vuotta sitten, emme voi maalata niin kuin silloin maalattiin. Me elämme tätä elämää, miksi emme saisi nähdä mitä näemme. Näemme kauniimmin kuin he uskovat.⁶⁸⁸

Vaikka Erik Enrothin kulta-aika oli haastattelun mukaan (ja varmasti myös monen kriitikon mielestä) 1950-luvulla, taisi taiteilija sijoittaa taiteen “kultaisen ajan” varhaisemmaksi, ainakin muistiinpanoistaan päätellen. Etenkin vanhemmiten Enrothin oli vaikea saada otetta aikalaistaiteesta. Seuraavassa luvussa syvennetään tässä luvussa sivuttua tematiikkaa, erityisesti kontekstin käsitteen kautta. Käsittelyssä kietoutuvat toisiinsa 1940–70-lukujen taiteellinen ja yhteiskunnallinen konteksti, joita taustoitetaan vertailuaineistolla.

⁶⁸⁷ Sinikka Enrothin muistiinpanot valokuva-albumissa.

⁶⁸⁸ Erik Enrothin haastattelu toukokuussa 1955 *Suomen kuvalehdessä*.

3. KONTEKSTI

*Historia puhuu niistä jotka ovat olleet olemassa, eikä olemassa oleva voi milloinkaan tehdä minkään olemassaoloa oikeutetuksi.*⁶⁸⁹

Edellisessä alaluvussa puhuttiin “eletystä kokemuksellisuudesta ja älyllisistä yrityksistä tulla sinuiksi kokemuksen kanssa”. Tämä puolestaan oli edellytyksenä tietoisuuden välittävälle funktiolle, joka taas on kerronnallisuuden ytimessä.⁶⁹⁰ Yritykset tulla sinuiksi kokemuksen kanssa edellyttävät reflektointia. Omaa olemassaoloa, olemisen tapaa, täytyy tutkailla suhteessa ympäröiviin olosuhteisiin ja toisiin ihmisiin. Tämä *sosiaalinen konteksti* vaikuttaa ratkaisevasti nimenomaan olemassaolon *kokemukseen*. Yksi “älyllinen yritys tulla sinuiksi kokemuksen kanssa” on taiteellinen itseilmaisus. Tällöin omaa diskurssia on luontevaa tutkailla suhteessa *taiteelliseen kontekstiin*.

Strukturalismin teoreetikot askartelivat kirjallisuuden todenkaltaisuuden kysymyksiin pureutuvan käsitteen *vraisemblance* parissa. Käsitteen avulla jäljitetään tekstin yhteyksiä toisiin teksteihin (laajasti ymmärrettynä), jotta käsillä oleva diskurssi tulisi ymmärrettäväksi.⁶⁹¹ Kaunokirjallisuuden äärellä kehiteltyjä *vraisemblance*-teorioita ei tietenkään kaikilta osin voi soveltaa kuvataiteen tutkimukseen. Tämän tutkimuksen näkökulmasta erityisen kiinnostavana näyttäytyy “yleinen yhteiskunnallinen diskurssi”. Luomalla yhteyden tähän sosiaaliseen kontekstiin (“siveltimenvetojen ja maailman välille”, kuten Cullerin tekstiä voisi mutatis mutandis siteerata) teksti ikään kuin ankkuroi itsensä todellisuuteen ja mahdollistaa – Cullerin sanoin “takaa” – ymmärrettävyytensä.⁶⁹² Kyseessä on eräänlainen “luonnollistamisen” prosessi. Teksti tehdään ymmärrettäväksi – “luonnollistetaan” – kun sitä luetaan rinnan jonkin toisen, jo ymmärretyn diskurssin valossa.⁶⁹³

Tällainen projekti tietysti edellyttää laajaa, sallivaa tekstikäsitystä. Tekstilähtöinen taidekäsitys sisältää oletuksen siitä, että yksittäisellä tekstillä on laaja, vaikeasti rajattavissa oleva rinnakkaisten tekstien verkosto, joka kytkeytyy tekstiin monin tavoin. Tästä verkostosta aion – monien muiden tavoin – käyttää nimitystä *konteksti*, joskaan en ajatellut tehdä sitä “tyynesti”.⁶⁹⁴ Tiedostan käsitteen ongelmallisuuden ja monitulkintaisuuden ja syvennynkin ensimmäisessä alaluvussa tähän problematiikkaan.

⁶⁸⁹ Sartre 1938/1964, 253.

⁶⁹⁰ Fludernik 1996, 49.

⁶⁹¹ Culler 1975/1988, 140. Käytän ensisijaisena lähteenäni Jonathan Cullerin *vraisemblance*-pyörittelyä teoksesta *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Käsitteestä ovat kuitenkin kirjoittaneet lukuisat ajattelijat, kuten Roland Barthes, Tzvetan Todorov ja Gérard Genette.

⁶⁹² Culler 1975/1988, 142. Alkutekstissä puhutaan tietenkin yhteydestä “sanojen ja maailman välillä”.

⁶⁹³ Culler 1975/1988, 138.

⁶⁹⁴ Jacques Derrida puhuu korvausten ketjusta, “mitä varsin tyynesti kutsutaan kontekstiksi”. Derrida 1986/2003, 26.

Tämän jälkeen hahmottelen kansainvälistä kontekstia Erik Enrothin taiteelle. Tulkintani mukaan konfliktit – ei vähiten toinen maailmansota – tarjosivat Enrothin taiteelliselle luovuudelle hedelmällisen maaperän.⁶⁹⁵ Erik Enroth pyrki kuvaamaan arkista todellisuutta sellaisena kuin sen näki ja koki, muttei mimeettisen todellisuus-illuusion vaan pikemminkin vieraannuttamisen kautta. Konflikti vaikuttaa käsitykseen todellisuudesta, ja Enrothin tapauksessa erityisen kiinnostava on sodanjälkeinen sosiaalinen konteksti. Millaisin taiteellisin keinoin on mahdollista välittää todenkaltainen kuva jälleenrakennusajasta? Miten Enrothin “realistisessa metodissa” painotuivat taiteellisen diskurssin etiikka ja toisaalta sen retoriikka?

Havainnollistava rinnakkaiskonteksti löytyy ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä Saksasta. Niin kutsutussa Weimarin tasavallassa vuosina 1919–33 taiteilijat kokivat todellisuuden kuvaamisen vähintään yhtä haastavaksi kuin seuraava sukupolvi toisen maailmansodan tiimoilta. Franz W. Kaiser on todennut, että 1920-luvulla “taiteilijoita kiinnosti totuus ja autenttisuus”. Tämä totuudellisuus “ei enää sallinut asioiden romantisoitua ja idealisoitua. Totuus oli vain yksinkertaisesti esitettävä – ja vieläpä yleisölle, joka entistä vähemmän halusi sitä nähdä.”⁶⁹⁶ Tobias Hoffmann ja Hannelore Fischer puolestaan muotoilevat asian niin, että Weimarin tasavallan aikaiset taiteilijat (heidän esimerkkeinä Otto Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter, Karl Hubbuch ja Otto Nagel) “asettivat sormensa yhteiskunnan haavoihin, ja heidän tarkka katseensa kohdistui yhtä lailla rikkaaseen ylimystöön kuin pikkuporvareihinkin”.⁶⁹⁷

Totuuden jäljillä oli muiden ohella Max Beckmann. “Teoksen täytyy säteillä totuutta,” julisti taiteilija vielä vanhoilla päivillään puhuessaan yhdysvaltalaiselle yleisölle vuonna 1950.⁶⁹⁸ Jo ennen toista maailmansotaa Beckmann tiesi haluavansa taiteellaan “esittää niin kutsutun todellisuuden taakse kätkeytyvän idean”.⁶⁹⁹ Vielä varhaisemmissa kirjoituksissa taiteilija näyttäytyy jumalallisena voimana, joka “luo maailman, jollaista ei ollut olemassa ennen kuin hän antoi muodon sille”. Luova yksilö oli ihmiskunnan toivo, joka pystyi säilyttämään “itsenäisyytensä ikuisuuden edessä”.⁷⁰⁰

Hybris ja nemesis kulkevat käsi kädessä, ja “itsenäisyydestä ikuisuuden edessä” on lyhyt matka merkityksettömyyden kokemukseen ja eksistentiaaliseen angstiin. Erik Enrothin taiteelliseen diskurssiin sisältyi piirteitä poikkeusyksilön tematiikasta,

⁶⁹⁵ On syytä palauttaa mieleen, että monet kertomuksen teoreetikot painottavat nimenomaan ristiriitatilannetta – konfliktia – *kertomuksen* keskeisenä rakenteellisenä elementtinä. Ks. esim. David Hermanin (2009, xvi) “prototyypin kertomuksen määritelmät”.

⁶⁹⁶ Kaiser 1995, 26.

⁶⁹⁷ Hoffmann & Fischer 2018, 10.

⁶⁹⁸ “The work must emanate truth.” Max Beckmann, “Speech for the Friends and Philosophy Faculty of Washington University”, 1950. Julkaistu uudelleen lähteessä Belting 1989, 127.

⁶⁹⁹ “What I want to show in my work is the idea that hides itself behind so-called reality.” Max Beckmann, “On My Painting”, 1938. Julkaistu uudelleen lähteessä Belting 1989, 117.

⁷⁰⁰ “[T]he contemporary artist is the true creator of a world that did not exist before he gave shape to it. Self-reliance is the new idea that the artist, and with him, humanity, must grasp and shape. Autonomy in the face of eternity.” Max Beckmann, “The Artist in the State”, 1927. Julkaistu uudelleen lähteessä Belting 1989, 112.

jossa taiteilija esiintyy ihmiskunnalle vapahduksen tarjoavana luovana nerona. Taide tarjosi lisäksi keinon tehdä oma ilmaisun tarve tunnetuksi ja kirjoittaa oma nimi historiankirjoihin, ”lyödä itsensä elämään”, kuten Enroth eräässä runossaan julisti. Silti Enrothin ilmaisua leimaa aika ajoin myös voimakas pessimismi, ankeasta lapsuudesta ja sodan kauheuksista juurensa juontava merkityksettömyyden kokemus ja alakulo, joita alkoholinkäyttö pahimmillaan syvensi.

Toisen maailmansodan jälkeistä ”kovaksikeitettyä” aikaa leimasi eksistentia-
lismien perintö, joka heijastui paitsi maalaustaiteeseen, myös kirjallisuuteen ja eloku-
vaan. Maailmanlaajuinen konflikti kiehui lähtöpisteeseensä – ihmisen ja maailman,
yksilön ja yhteisön välienselvittelyksi. Kulttuurin pauloihin joutunut Enroth imi omaan
ilmaisuunsa vaikutteita myös muista taiteenlajeista, joten hänen taiteellisen diskurs-
sinsa hahmottamiseksi on syytä luoda silmäys paitsi kirjallisuuteen, joka oli tärkeä osa
Enrothin itseilmaisua, myös elokuvaan. Keskeisenä tässä suhteessa näyttäytyy yhdys-
valtalainen toisen maailmansodan aikainen ja jälkeinen fiktio, jonka henkinen tausta
löytyy eksistentiaalisesta filosofiasta ja taiteellinen tausta saksalaisesta Weimarin
tasavallan aikaisesta ekspressionistisesta elokuvasta. Merkittävänä teemana näyttäy-
tyy todenkaltaisuuden retoriikka, joka sallii yksilön pujahtaa fiktiivisiin, mutta todell-
isilta vaikuttaviin kulisseihiin. Hanna Meretoja tosin viittaa Sartreen ja muihin ”sodan
jälkeisiin intellektuelleihin”, jotka väittivät, että kokemuksemme maailmasta on perus-
tavalla tavalla ei-kerronnallinen, joten kokemuksen muotoilu kertomukseksi jälkikä-
teen on jotain ”poikkeuksellisen epärehellistä”.⁷⁰¹ Jonathan Culler kuitenkin muistut-
taa, että ”useimmat kirjalliset tehokeinot, erityisesti kertovassa proosassa, pohjautuvat
siihen tosiasiaan, että lukijat pyrkivät suhteuttamaan tekstissä esitetyt asiat tavan-
omaisiin, inhimillisiin huolenaiheisiin”.⁷⁰² Arkiset kokemukset ja taiteellisen (itse)il-
maisun muodot punoutuvat toisiinsa merkityksen ja koherenssin muodostamisen pro-
sesseissa.

Vaikka Erik Enrothia ei yleensä luonnehdita erityisen ”suomalaiseksi” tai ”kan-
salliseksi” taiteilijaksi, on kiinnostavaa tarkastella lähemmin miten hänen taiteensa
sijoittuu osaksi suomalaista modernismia toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikym-
meninä. Tämä on kuitenkin merkittävä osa hänen teostensa taiteellista kontekstia,
vaikka sitä ei olekaan mielekästä tarkastella kansainvälisestä kontekstista irrallaan.
Luvun keskeinen kysymys on, missä määrin taiteen tulisi heijastella ympäröivää
yhteiskuntaa ja vallitsevia oloja, tai suorastaan olla rakentamassa modernia maailmaa.
Tämä kysymys kiinnosti myös taidekriitikko E. J. Vehmasta, kuten Riitta Ojanperä
väitöskirjassaan muistuttaa.

Suuret kysymykset, joita Vehmaksen käymä 1950-luvun alun keskustelu modernista taiteesta
käsittelee, liittyvät tapaan, jolla modernin taiteen tuli olla tai olla olematta osallisena modernin
maailman rakentamisessa toisen maailmansodan jälkeen. Kysymys oli kieltämisestä tai myöntä-

⁷⁰¹ Meretoja 2017, 77.

⁷⁰² Culler 1975/1988, 144.

misestä, osallisuudesta ja sivullisuudesta modernin ihmisen eksistentiaalisena ongelmana. Teema palasi entistä voimakkaammin artikuloituna Vehmaksen kirjoituksiin 1960-luvun taitteessa hänen informalismin tulkinnassaan.⁷⁰³

Kontekstiluvun päätteeksi pyrin luotaamaan toisaalta suomalaisen modernismin luonnetta, toisaalta 1960–70-lukujen taidekentän tunnelmia. Pohdin Erik Enrothin tuotannon osuutta keskustelussa, josta on tähän asti vallinnut vastakkainasetteluja kenties liiaksikin korostanut tulkinta.

3.1 Konteksti ja totuus

Politiikan historiaa kontekstualisoinnin näkökulmasta tarkastellut aatehistorioitsija Quentin Skinner muistuttaa, että tekstin tulkitsemiseksi on yleensä esitetty kahta vaihtoehtoa: tekstiin suhtaudutaan autonomisena yksikkönä ja se on yksin avain omaan merkitykseensä, tai tekstin merkitys löytyy sen kontekstista. Skinner muodostaa järkevän synteesin toteamalla, että kumpikaan näistä yksin ei ole riittävä kirjallisen tai filosofisen (tai tämän tutkimuksen näkökulmasta: taiteellisen) tekstin perinpohjaiseen ymmärtämiseen.⁷⁰⁴ Väitöstutkimuksessani aionkin tarkastella Erik Enrothin maalauksia ja runoja paitsi yksittäisinä teoksina, myös suhteessa Enrothin koko tuotantoon sekä kansainväliseen modernismiin laajemminkin. Taiteellisen kontekstin ohella keskeisellä sijalla on yhteiskunnallisen kontekstin tarkastelu.

Kontekstoiminen edellyttää kuitenkin luokittelemista, ja luokittelu suoritetaan aina tutkijan omasta horisontista käsin. Skinner varoittaa yli-innokasta tutkijaa: “Yritäessämme laajentaa historiallista ymmärrystämme olemme jatkuvassa vaarassa antaa omien odotustemme ja olettamustemme määrittää historiallisten henkilöiden motiiveja sanomisiinsa ja tekemisiinsä tavoilla, joita nämä henkilöt tuskin olisivat alkuunkaan hyväksyneet.” On oltava varovainen, jotta “historiankirjoituksesta ei tule mytologioiden kirjoitusta.”⁷⁰⁵ Poliittisen ajattelun teoreetikko John Keane muotoilee vastaavan ajatuksen hieman tarkemmin nyansoiden ja muistuttaa, kuinka myös ilmausten tulkitsijat ovat aina kiinni historiallisissa konventioissa ja kielen välittämässä käytännöissä: “tutkijat ovat sidoksissa kielellisesti strukturoitujen aktiviteettien universumiin, jossa heidän oma subjektiviteettinsa on muovautunut.”⁷⁰⁶

Taidehistoriankirjoitus on perinteisesti ollut kiinnostunut siitä, mitkä teokset ovat vaikuttaneet esimerkiksi jonkin tietyn maalauksen syntyyn – keiden teoksia tutkimuskohteena olevan taiteilijan voidaan todistetusti väittää ihailleen. Skinner kuitenkin

⁷⁰³ Ojanperä 2010, 165.

⁷⁰⁴ Skinner 1988, 29.

⁷⁰⁵ Skinner 1988, 31–32. Koherenssin mytologia (ks. s. 46 tässä tutkimuksessa) ei siis ole ainoa tutkimusta väijyvä eepinen uhka, josta Skinner tutkijaa varoittaa.

⁷⁰⁶ Keane 1988, 209–210. Keane viittaa tässä yhteydessä hermeneutiikkaan ja Heideggeriin, ja tätä näkemystä tarkennetaan tuonnempana.

heristää sormea myös tällaisen *Einfluss*-tutkimuksen harrastajille ainakin aatteiden ja ideoiden historiassa ja väittää, että ne “pohjaavat vain havainnoijan kapasiteettiin pienentää etäisyyttä menneeseen täyttämällä se omilla muisteluilla.”⁷⁰⁷ Johtopäätöksiä vaikutteista tulee kenties joskus vedettyä liian löyhin perustein (ja omasta tulkintahorisontista käsin), mutta pelkkää hyödytöntä haihattelua taideteoksen kontekstointi mahdollisiin edeltäjiin ei suinkaan ole. Pyrin tutkimuksessani välttämään suoria johtopäätöksiä teoksista, jotka Erik Enroth on “varmasti” nähnyt, koska tällaisen argumentin varmentaminen ei välttämättä ole mahdollista eikä aina kiinnostavaakaan. Sen sijaan on kiinnostavaa ja tärkeääkin pohtia hieman yleisemmällä tasolla, millaisesta taiteesta Enroth on voinut vaikuttua ja keiden teoksia ylipäänsä nähdä. Tiedostamattomien vaikutteiden ohella Enrothin töistä löytyy tietoisia viittauksia. Tällaisissa tapauksissa on kiinnostavaa pohtia, miksi kyseisiin taiteilijoihin tai tiettyihin teoksiin on viitattu, ja minkälaisia merkityksiä nämä viittaukset aktivoivat.

Esimerkiksi Erik Enrothin maalaus *Nainen ja kukka* (1948; Kuva 24) tuo aiheen, komposition ja tunnelman puolesta mieleen Felice Casoratin (1883–1963) kenties tunnetuimman maalauksen *Silvana Cennin muotokuva* (1922).⁷⁰⁸ Vaikka yhteneväisyydet mieltäisi ilmiselviksikin, on silti melko yhdentekevää onko Enroth nähnyt kyseistä maalausta vai ei. Casorati nostaa hattua renessanssin maalaustaiteessa suosituille ikkunasta avautuville perspektiivitutkielmille ja samoin tekee Enroth. Tosin siinä missä Casoratin näkymä on identifioitavissa (ikkunasta näkyy Torinon Cappuccini-kirkko), on Enrothin maisema anonyymimpi.⁷⁰⁹ Klassisen renessanssimaalauksen ohella Enrothin teoksissa on samoja tunnelmia kuin maailmansotien välisen ajan italialaisessa maalaustaiteessa.⁷¹⁰ Maagisen realismin ja metafyyssisen maalauksen tunnelma on löytänyt tiensä myös joihinkin Erik Enrothin maalauksiin. Hyvinä esimerkkeinä toimivat kaksi varhaista *Oma-*



Kuva 24. *Nainen ja kukka*, 1948, öljyväri pahville, 92,5 x 67 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

⁷⁰⁷ Skinner 1988, 46–47.

⁷⁰⁸ Casoratin muotokuva on puolestaan inspiroitunut Piero della Francescan *Montefeltron alttaritaulusta* (*Brera Madonna*, 1472–74), kuten Valerio Terraroli (2018, 48) huomauttaa.

⁷⁰⁹ Rakennuksen on identifioinut Terraroli (2018, 49).

⁷¹⁰ Valitettavasti tähän rönssyyn en pysty tämän tutkimuksen puitteissa paremmin syventymään, sillä tärkein rinnakkaiskonteksti löytyy Weimarin tasavallan Saksasta.



Kuva 25. *Omakuuva (det.)*, ajoittamaton, öljyväri pahville. Yksityiskokoelma. Kuva: Tomi Moisio.

kuva (Ensenadassa sijaitseva ajoittamaton, Kuva 8, joka taustansa puolesta viittaa metafyysisen maalauksen suuntaan, sekä suomalaisen yksityiskokoelmaan kuuluva myös ajoittamaton, mutta luultavimmin 1940-luvun puoliväliin sijoittuva maagisesta realismista muistuttava teos; Kuva 25). Myös italialaisessa taiteessa usein esiintyvät hahmot, kuten harlekiini, toistuvat Enrothin teoksissa (kuten toki myös Enrothin tärkeimmän esikuvan Picasson maalauksissa).⁷¹¹

Kiinnostavinta onkin pohtia, onko Erik Enrothilla ollut tilaisuus tutustua oman aikansa italialaiseen taiteeseen laajemmin kuin yhden taiteilijan tai yhden maalauksen osalta. Esimerkiksi Helsingin Taidehallissa on ollut italialaisen nykytaiteen näyttelyt ainakin vuosina 1931, 1951 ja 1953. Tilaisuuksia välimerellisten aikalaisvaikutteiden saamiseen on siis ollut. Casoratin henkilötutkielman ohella olisi hauska leikkiä ajatuksella,

että Enroth olisi nähnyt Gino Severinin maalauksen *Kortinpelaajat* (1924). Enrothin maalauksessa *Poliitikot* (1947–48; Kuva 26) on useita samankaltaisuuksia. Korttia lyövä seurue on kompositioltaan vastaava, samoin sitä täydentävä neljäs hahmo (Enrothin maalauksessa on tämän lisäksi kolme muutakin hahmoa). Pöytään lyödyään ässää (Severinillä ristiä, Enrothilla pataa) ja ikkunasta näkyy merimaisema.

Vaikka tämä kaikki olisi sattumanvaraista, on kortinpeluuaihe ollut esillä niin maailmansotien välisen ajan Saksassa (ks. esim. Otto Dixin *Die Skatspieler* vuodelta 1920 tai George Groszin *Weltpolitiker*, 1931, jossa korttia kansojen kohtalosta lyövät nimenomaan poliitikot)⁷¹², Belgiassa (Gustave de Smetin *L'estaminet* vuodelta 1925), Ranskassa (Fernand Léger'n *La partie de cartes* vuodelta 1917, jossa "mekanisoidut"

⁷¹¹ Harlekiini ei toki ollut mitenkään poikkeuksellinen aihe myöskään suomalaisessa modernismissa, ja siitä on tulkintoja niin Ester Heleniuksella (*Harlekiini ja ruusu*, 1930, Hämeenlinnan taidemuseo), Birger Carlstedtillä (*Harlekiini*, n. 1938, Föreningen Konstsamfundet), Helge Dahlmanilla (*Harlekiini*, 1955, Kansallisgalleria) kuin Rut Brykilläkin (*Harlekiini* sarjasta *Venetsialaiset palatsit*, 1953, Collection Kakkonen). Ulkomaisista esikuvista keskeinen on voinut ainakin 1950-luvun taiteilijoille olla Gino Severini, jonka *Harlekiini (Nino Franchinan muotokuva)* vuodelta 1938 kuuluu Ester ja Jalo Sihtolan Taidesäätiön lahjoituskokoelmaan, ja joka oli esillä esimerkiksi Taidehallissa vuonna 1951 Sihtolan kokoelmaa esitellessä näyttelyssä. Arteen masinoimassa näyttelyssä Nykyaikaista ranskalaista maalaustaidetta Taidehallissa tammikuussa 1939 oli ainakin näyttelyluettelon mukaan esillä Picasson maalaus *Harlekiini* vuodelta 1923.

⁷¹² Oma kiinnostava lukunsa on Max Beckmannin toisen maailmansodan aikana maalaama irvokas kasinotutkielma *Monte Carlo* (1943).

sotilaat pelaavat korttia⁷¹³) kuin Meksikossakin (Rufino Tamayon *Naturaleza muerta con pie* vuodelta 1928), aiemmista toisinoista (Cézanne, de la Tour jne.) puhumattakaan. Kiinnostava on myös saksalaisen Jeanne Mammenin (1890–1976) *Wahrsagerin* (1928), jossa povarissa käyttää pelikortteja tähytessään tulevaisuuteen. ”Korteista katsominen” korostaa pelivälineen kohtalokasta symboliluonnetta.

Kortit ovat keskeisessä roolissa myös ruotsalaisen Otte Sköldin asetelmassa *Nature morte. Målning på glas* (1918), joka sisältää merellisen viittauksen valtamerialuksen muodossa. Myös saman taiteilijan kapakkatutkielmassa *Le bistro* (1920,

Nasjonalgalleriet, Oslo) esiintyy korttia pelaava seurue. Ruotsissa korttiaihetta hyödynsi muiden ohella myös Stellan Mörner surrealistisessa, metafyyssisen maalauksen maisemia peilaavassa teoksessaan *Drömland III* (1939), jossa herttaässä nojaa toiseen korttiin. Kotimaisessa taidekontekstissa metafyyssinen miljöö ja pelikortit yhdistyivät esimerkiksi Enrothin tuntuneen Ole Kandelinin maalauksessa *Korttipeli (Pimennyksen aika)* vuodelta 1943.⁷¹⁴

Tutkijan on helppo poimia pelikortteja vanhoista maalauksista. Tämä ei suinkaan tarkoita, että Erik Enroth olisi suhtautunut aiheeseen samalla hartaudella.



Kuva 26. *Poliitikot*, 1947–48, öljyväri pahville, 150 x 140 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

⁷¹³ Ovatto Dixon keinotekoisin raajoin ja raudoitetuin kasvoin varustetut sotarammat kriittinen kommentti Léger'n maalaukselle? Matthias Eberle (1985, 15) ei puhu Dixon kortinpelaajista, mutta yhdistää tämän (ja Heinrich Hoerlen) veteraanikuvaukset Léger'n mekanisoituihin sotilaihin. "In the former [Léger], men's similarity to machines or robots increases their power; in the latter [Dix ja Hoerle], their mechanical limbs merely degrade them, turn them into caricatures of the human." Proteesiteemasta Weimarin tasavallan kuvataiteesta ks. myös Dorothy Pricen artikkeli "A 'Prosthetic Economy': Representing the 'Kriegskrüppel' in the Weimar Republic" (2019). "For Grosz, Otto Dix, Heinrich Hoerle and other erstwhile German Dadaists of their generation, the neglected, disabled male war veteran – selling matches, playing cards, operating machinery on the factory assembly-line or begging on the streets – became a stock-in-trade of their early Weimar oeuvre, whose female counterpart was the (often syphilitic) urban prostitute." Price 2019, 751.

⁷¹⁴ Erikin ja Olen ystävyystyöstä ks. Savelainen 2008, 19 (kuva Kandelinin maalauksesta s. 41). Birger Carlstedtin tuotannossa pelikorttiaiheet yhdistyivät povaamiseen, kuten maalauksissa *Ennustajia* (1930) ja *Povari* (1943).

Quentin Skinner ei pyri pääsemään “kauan sitten kuolleiden ajattelijoiden pään sisään”, mutta hän myöntää silti yrittävänsä “nähdä asiat siten kuin he”.⁷¹⁵ Taidehistoriallisessa kontekstissa tällainen “selvänäkeminen” tuo mieleen eräänlaisen ideaalikatsojan, joka onnistuu näkemään teoksessa kaiken sen minkä taiteilijakin, vieläpä tämän näkökulmasta. Lienee tarpeetonta korostaa, etten pyri näkemään asioita siten kuin Erik Enroth ne näki, katsomaan taidetta siten kuin hän sitä katsoi.

Tarkoitukseni on silti, Skinneriä vapaasti lainaten, “tulkita yksittäisiä teoksia toisten teosten kontekstissa, tulkita taiteellista diskurssia laajemmassa taiteellisessa aikalaishistoriallisessa ja pyrkiä ymmärtämään tätä laajaa kokonaisuutta historiallisessa perspektiivissä”.⁷¹⁶ Nykypäivän näkökulmasta voin esimerkiksi yrittää selvittää, minkälaisia tendenssejä eurooppalaisessa taiteessa on ollut maailmansotien välisenä aikana ja miten ajan sosiaalinen konteksti on näihin vaikuttanut. Lisäksi voi yrittää spekuloida, mihin (ja keiden taiteilijoiden) teoksiin Erik Enrothin on ollut todennäköistä, tai edes mahdollista törmätä, ja toisaalta millaisina nämä aiemmin mainittujen tendenssien vaikutukset ovat näyttäytyneet seuraavina vuosikymmeninä. Tässä on kyse nimenomaan “laajemman intellektuaalisen viitekehyksen” hahmottelemisesta.

Ajallisesti etäisten tulkinnallisten horisonttien lähentäminen tapahtuu liittämällä niitä uusiin tulkinnallisiin horisontteihin, laajentamalla kontekstia. John Keane palauttaakin mieleen Hans-Georg Gadamerin käsitteen *Horizontverschmelzung* (horisonttien yhteensulautuminen), jolla tarkoitetaan tulkitsijan horisontin ja tulkinnan kohteen horisontin yhtymistä.⁷¹⁷ Keane myös korostaa, kuinka “tahattomat seuraukset ovat kaikkien puhetekojen, menneiden ja nykyisten, krooninen piirre”.⁷¹⁸ Tahattomatkin seuraukset ovat kuitenkin osa teoksen (tai tekstin) kontekstia. Painoarvon asettaminen kontekstin osa-alueille on puolestaan argumentoinnin asia. Tulkinnanvarainen yhteys kontekstiin ei vielä muodosta “mytologiaa”. Taidehistoriallinen tutkimus “laajentaa kontekstia” kytkemällä konteksteja toisiinsa jatkumoksi. Yhteyksien etsiminen ja osoittaminen ei välttämättä johda lineaarisen ja kronologisesti eheän kehityskertomuksen suuntaan.

Tahattomat seuraukset palauttavat mieleen Heideggerin introdusoiman käsitteen *ajattelematta jäänyt*. Käsite ei määrity negatiivisesti puutteen kautta, vaan pikemminkin tietoista ajatusta ohjaavan tiedostamattoman korostamisena. Sen voi nähdä ajattelun “ylijäämänä”, jonka hetkellisesti ohittaa tai jolle ei ensi hätään osaa

⁷¹⁵ “Seeing things their way.” Skinner 2002/2010, vii ja 3. Ville Lukkarinen on kontemplainut motiivin ja intention käsitteitä Skinnerin teoriassa ja muistuttaa, kuinka Skinnerin intentiot eivät ole yhteydessä esimerkiksi “klassisen hermeneutiikan suosimaan *empaattiseen samastumiseen*” (Lukkarinen 1998, 50. Kursivointi alkup.). Yllättävän paljon “asioiden katsominen jonkun toisen näkökulmasta” tuntuisi kuitenkin siihen viittaavan.

⁷¹⁶ Skinner 2002/2010, 4–5. Ottamistani vapauksista johtuen siteeraan alkuperäisen tekstikatkelman kokonaisuudessaan: “I attempt to interpret specific beliefs by placing them in the context of other beliefs, to interpret systems of belief by placing them in wider intellectual frameworks, and to understand those broader frameworks by viewing them in the light of the *longue durée*.”

⁷¹⁷ Keane 1988, 211.

⁷¹⁸ Keane 1988, 211.

antaa riittävästi painoarvoa. Myöhemmin sen merkitys kuitenkin paljastuu ratkaisevaksi, aivan kuten saattaa käydä puhetekojen tahattomien seurausten tapauksessa. Mitä omaperäisempää ajattelu on, sitä rikkaampaa on ainakin Heideggerin mielestä myös ajattelematta jäänyt. Keskeistä tällaisessa ajattelun prosessissa on hermeneuttisen liikkeen mieltäminen nimenomaan heilurimaiseksi, loikkivaksi, jo taakse jätettyyn palaavaksi ja siitä uuteen ponnistavaksi, sen sijaan että ajattelisi hermeneuttista kehää *circulus vitiosus* näkökulmasta.⁷¹⁹

Pohtiessaan tekstin ja kontekstin välistä yhteyttä Skinner kiinnittää huomiota sanojen merkitykseen lausumassa ja tekee eron sen välillä, mitä henkilö on sanonut (tai kirjoittanut), ja mitä tämän voidaan sanoa tarkoittaneen. Sanat merkitsevät itsessään jotakin, mutta niiden käyttö tietyssä tilanteessa ja tietyn henkilön toimesta voi muuttaa tätä merkitystä. Aatteen sijaan olisikin “vain sanoista koostuva joukko lausumia eri toimijoiden taholta ja eri tarkoituksiperin.” Tämä johtaa Skinnerin mukaan siihen, että ei voida kirjoittaa jonkin tietyn aatteen historiaa, vaan ainoastaan historiaa niistä henkilöistä ja tilanteista, joiden välityksellä aate on ilmennyt. “Olisiko sittenkin parasta keskittyä tiedostamaan, että aattemme koostuvat vastineista välittömiin olosuhteisiin, ja että meidän näin ollen ei tulisi tarkastella itse tekstejä, vaan pikemminkin muista tapahtumista muodostuvaa kontekstia, joka selittää tekstiä.” Tekstin “sosiaalinen konteksti” auttaisi välttämään “anakronistisia mytologioita”.⁷²⁰

Ville Lukkarinen hyödyntää Skinnerin ajattelua väitöskirjassaan *Classicism and History. Anachronistic Architectural Thinking in Finland at the Turn of the Century. Jac. Ahrenberg and Gustaf Nyström* (1989) ja soveltaa sitä taiteentutkimukseen kiinnostavalla tavalla. Lukkarinen esittää kolme tapaa hyödyntää Skinnerin metodia taidehistoriallisessa tutkimuksessa. Ensinnäkin taidehistoriaa voi tutkia ikään kuin aatehistoriana, jos pääsee käsiksi taiteilijan ajatuksiin taiteesta esimerkiksi tämän kirjoitusten myötä. Toiseksi taideteokset voi nähdä “(taiteellisen) aktiviteetin ilmauksina”. Kolmantena – ja Lukkarisen mielestä tärkeimpänä – sovelluksena taiteelliset teoriat määrittävät taiteellista toimintaa: taiteilijan periaatteet toimivat paitsi teosten aiheena, myös niiden oikeutuksena. Taidehistorioitsijan on näin (oletettavasti) mahdollista päästä käsiksi taiteilijan “motiiveihin, intentioihin ja uskomuksiin” niin periaatteiden ja teorian kuin käytännön toiminnan tasolla vertailemalla taiteilijan kirjoituksia ja taideteoksia.⁷²¹

Vaikka ei Lukkarisen (ja Skinnerin) tavoin uskaltaisi puhua “koodin purkamisesta”⁷²² taiteilijan motiivien ja intentioiden suhteen, ovat taiteilijan kirjoitukset toki

⁷¹⁹ Boetzkes & Vinegar 2014, 12.

⁷²⁰ Skinner 1988, 50–57.

⁷²¹ Lukkarinen 1989, 19.

⁷²² Lukkarinen (1989, 19) käyttää, Skinnerin tavoin, verbiä “decode”. Verbi lienee Erwin Panofskyn (1955/1970, 30) peruja, joka käyttää sitä ikonografista prosessia kuvaillessaan: “The first step is [...] the observation of natural phenomena and the examination of human records. Then the records have to be ‘decoded’ and interpreted, as must the ‘message from nature’ received by the observer. Finally the results have to be classified and coordinated into a coherent system that ‘makes sense’.”

tavattoman hedelmällinen lisälähde tämän taiteellisen diskurssin selvittämisessä. Myös John Keane on avannut Skinnerin ajattelua, ja jos Keanea siteeraa – Lukkarisen inspiroimana mutatis mutandis – niin “menneisyyden taiteelliset ajatukset voisi nähdä taiteellisina argumentteina, tiettyjen historiallisten toimijoiden diskurssina tiettyssä kontekstissa, joka joutuu aina uudelleentulkintojen, argumentoinnin ja muuntelun kohteeksi.”⁷²³ Taiteellisen kontekstin selvittäminen olisi näin ollen ensisijaisen tärkeää, mutta yhtä lailla tulisi kiinnittää huomiota omaan kontekstiin taidehistoriallisten tekstien tulkitsijana. Erik Enrothin julkaistut kirjoitukset antavat osviittaa siitä, millaisen kuvan hän on halunnut itsestään antaa taiteilijana ja kirjoittajana. Kirjeet ja matkapäiväkirjat puolestaan tarjoavat väylän henkilökohtaisempaan aineistoon. Tekstien lukijan vastuulle taas jää pidättäytyä ylitulkitsemaasta tekstejä ja vetämästä liian suoria johtopäätöksiä taiteilijan “motiveihin, intentioihin ja uskomuksiin” liittyen.

Skinnerin mukaan ei kuitenkaan riitä, että tutkii ahkerasti tiettyä tekstiä ja pohtii ankarasti sen sosiaalista kontekstia. Ilmauksen illokutionaarinen puoli, se, mitä tekstillä on tarkoitettu, on yhtä tärkeää kuin se, mitä ilmauksesta on luettavissa. Ei riitä, että selvittää mitä lausuma on tarkoittanut, tai mitä sen kontekstista on pääteltävissä. “Joka lausumasta on vielä pystyttävä sanomaan, miten sanottu on tarkoitettu ymmärrettäväksi ja täten, minkälaiset eri lausumien väliset suhteet ovat olleet jopa samassa kontekstissa.”⁷²⁴ Poliittisen filosofian tutkija James Tully muistuttaa Skinner-kommentaarissaan, että *lokutionaarisuus* ja *illokutionaarisuus* (engl. *locutionary* ja *illocutionary force*) ovat käsitteinä peräisin J. L. Austinin puhe-tekoteoriasta. Jotta jonkin tekstin historiallisen merkityksen voisi ymmärtää, ei riitä, että ymmärtää sen ilmaistavissa olevan merkityksen (*locutionary force*). Täytyy myös ymmärtää, mitä tekstillä on ajettu takaa, eli kirjoittajan pointti (*illocutionary force*).⁷²⁵

Austinin postuumisti julkaistun pääteoksen *How to Do Things With Words* (1962/1975) nimellä *Näin tehdään sanoilla* (2016) suomentanut Risto Koskensilta muistuttaa, että Austinin ajattelussa korostuu nimenomaan sanoilla *tekeminen* (kuten teoksen nimestäkin tietysti on luettavissa). “Lokutionaarinen teko on äänien päästämistä jonkin kielijärjestelmän syntaksin mukaisesti ja niin, että niillä on määrämerkitys puhetilanteessa.” Se on hyvin konkreettinen siinä mielessä, että sen “voi nähdä ja kuulla”. Joutava jaarittelu muuttuu kuitenkin kiinnostavaksi vasta, kun kiinnitetään huomiota lausuman illokutionaariseen puoleen, joka “kattaa teon, joka lausumaa lausuttaessa tehdään: väitetään, kysytään, luvataan, käsketään, pyydetään, kastetaan ja niin edelleen.” Illokutionaarinen puoli on täten tulkinnanvaraisempi, ja lisäksi sillä “on konventioon perustuvaa voimaa”. Lausumalla on kuitenkin myös *perlokutiivinen puoli*, joka “kattaa sen määrävaikutuksisen, maailmaan kausaalisesti ja ei-

⁷²³ Keane 1988, 205. Keane puhuu siis tietysti poliittisista ajatuksista ja argumenteista esitellessään “uuden historian” uusia lähestymistapoja, joiden suhteen vaikuttaa kriittiseltä.

⁷²⁴ Skinner 1988, 61–62.

⁷²⁵ Tully 1988, 8–9; Austin 1962, 101–102. Austinin käsitteistä ks. myös Koskensilta 2017, 68–71. Käsitteiden soveltamisesta taidehistoriallisessa kontekstissa ks. Lukkarinen 1989, 15.

konventionaalisesti vaikuttavan teon, joka lausuman esittämisen avulla saadaan aikaan.” Koskensilta havainnollistaa perlokuutiota: “Jos esimerkiksi vakuuttaa toiselle jotakin, tekee illokuution. Jos samalla vakuuttaa toisen, tekee myös perlokuution”.⁷²⁶

Keskeistä motiivien ja intentioiden “dekoodaamisessa” on myös yrittää selvittää, miten aikalaisyleisön on voitu olettaa reagoineen kulloiseenkin ilmaukseen. “Mikä tahansa lausuma on tietyn intention ruumiillistuma tiettyinä hetkenä, suunnattu tietyn ongelman ratkaisemiseksi, ja täten spesifi vallitseville olosuhteille [...]”, kuten Skinner tähdentää. Lohdulliselta – tai vaihtoehtoisesti lohduttomalta – kuulostaa hänen oivalluksensa siitä, että tekstit “eivät näin ollen piittaa meidän kysymyksistämme ja vastauksistamme vaan ainoastaan omistaan”. Pysyvien ongelmien sijaan filosofiassa “on vain yksilöllisiä vastauksia yksilöllisiin kysymyksiin, ja yhtä paljon kysymyksiä kuin on kysyjäkin.”⁷²⁷ Toisaalta John Keane on huolissaan juuri subjektivistisen tulkinnan korostumisesta historiankirjoituksessa. Tällöin sivuutetaan kirjoitusten objektiivinen ulottuvuus, niiden “semanttinen autonomia”. Keskeiseksi muodostuu ero sen välillä, mitä (tässä tapauksessa) taiteilija on halunnut sanoa, ja mitä hänen teoksensa merkitsevät.⁷²⁸

Tekijä jää Skinnerin teoriassa kuitenkin joka tapauksessa toissijaiseksi tekstin ja sen välittämän viestin rinnalla. Juuri tämä paitsi yhdistää Skinneriä ja Heideggeria, myös erottaa heidät. Heideggerin mukaan “taiteilija jää yhdenentekeväksi suhteessa teokseen, ikään kuin kanavaksi, joka tuhoutuu teoksen synnyttyä”.⁷²⁹ Näin ollen vain teos (teksti) merkitsee, ei sen tekijä. Hieman myöhemmin teoksessaan *Taideteoksen alkuperä* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935/36) Heidegger kuitenkin myöntää, että “[t]eoksen teosmaisuus on olemista taiteilijan luomana”.⁷³⁰ Heidegger on oletettavasti silti sitä mieltä, että taide ei varsinaisesti viesti mitään.⁷³¹ Skinner taas on vahvasti toista mieltä, ainakin jos taide voidaan nähdä tekstinä Skinnerin tarkoittamassa mielessä, kommunikaationa. Toisaalta Heideggerillakin se totuus, joka taide-teoksessa on *kätkeytymättömyytenä*, viittaa dialogiin ja viestimiseen, ainakin “olemiseen”. Tämä tarjoaisi edellytyksiä nimenomaan objektiiviseen ulottuvuuteen subjektivistisen tulkinnan sijaan. Näin taideteoksen rooli ilmauksena, dialogin käynnistäjänä, korostuu.

Miika Luoto muistuttaa, että kreikan kielen sana *alētheia* kääntyy Heideggerin kirjoituksissa usein *kätkeytymättömyydeksi* (saks. *Unverborgenheit*). Kätkeytymättömyys on ominaisuus, joka ei ole suoraan näkyvillä, muttei piilossakaan. *Alētheia* on perinteisesti käännetty “totuudeksi”, mutta Heidegger etymologiasta hullaantuneena

⁷²⁶ Koskensilta 2017, 68–71. Ks. myös Austin 1962, 101–102.

⁷²⁷ Skinner 1988, 63–65.

⁷²⁸ Keane 1988, 207.

⁷²⁹ Heidegger 1935/1995, 39. Heidegger tosin täsmentää, että tämä olisi yksinomaan “suuren taiteen” tunnusmerkki.

⁷³⁰ Heidegger 1935/1995, 60. “Saattaa vaikuttaa merkilliseltä, että tämä luontevin ja kaiken selvittävä teoksen määrittäminen mainitaan vasta nyt.”

⁷³¹ Luoto 2002, 197.

haluaa palauttaa sanalle sen unohtuneen merkityksen: “Kätkeytymättömyydessä Heidegger ajattelee sellaista olevan paljastumista kätkeytyneisyydestä, jossa kätkeytymistä ei jätetä taakse puhtaan paljastuneisuuden hyväksi.”⁷³²

Kätkeytymättömyys on Heideggerille olemisen ilmiö. Olemisessa kiinni on myös konteksti, jonka olemukseen kätkeytymättömyys kuuluu. Myöskään konteksti ei ole suoraan näkyvillä, muttei piilossakaan. Ilmauksen illokutionaarinen puoli on tässä suhteessa kätkeytymättömyyden ja kontekstin hengenheimolainen. Siinä missä ilmauksen lokutionaarisen puolen “voi nähdä ja kuulla”, täytyy illokutionaarinen puoli pystyä päättämään ympäröivien olosuhteiden avulla.

Tätä paljastuvan ja kätkeytyvän, näkyvän ja näkymättömän häilyväistä rajankäyntiä kirkastaa Reijo Kupiainen esitellessään ranskalaisen fenomenologin Maurice Merleau-Pontyn ajatuksia olemisesta maailmassa. Olemisemme maailmassa “on luonteeltaan kehollista olemista, jossa kehon aistisuuden keskeisenä elementtinä ei suinkaan ole näkeminen, vaan kosketus ja punoutuminen maailmaan siten, että näkemiselle välttämätöntä välimatkaa ei enää ole.” Oleminen on “se todellisuuden konteksti, jossa objektit sijaitsevat”. Olemisessa näkymätön ja näkyvä ovat erottamaton osa toisiaan. “Oleminen ei ole joukko olioita, olevaisia tai tosiasioita, vaan niiden välisten yhteyksien kokonaisuus, tämän välin ja olioiden, näkymättömän ja näkyvän välistä ‘punosta’ tai vuorovaikutusta.”⁷³³

Merleau-Pontyn olemisen fenomenologia poikkeaa joiltain osin Heideggerin olemisesta, mutta on niissä paljon yhteistäkin. Heideggerille taide oli olemisen manifesti, tapa kokea maailma ja etsiä paikkaansa siinä.⁷³⁴ Tämä kaikuluotaus on luonteeltaan dialogista, vaikka taiteen roolin viestinä yrittäisi kiistää. Taide perustuu vuorovaikutukseen ympäristön kanssa kuten oleminenkin. Olemassaolon taktiilinen puoli tosin korostuu Merleau-Pontyn ajattelussa – ruumiin fenomenologiassa – enemmän kuin Heideggerilla.

Tässä todenkaltaisuuden ja harhanäkyjen ristiaallokossa merkittäviä eivät siis ole subjektit, vaan niiden keskinäiset suhteet. Vaikka subjektin olemisesta ei voikaan vetää suoraa analogiaa tekstin olemiseen, tarvitaan tekstejä merkitysten muodostajina subjektien välisessä kommunikoinnissa. Tekstin olemassaolo perustuu vuorovaiku-

⁷³² Luoto 2002, 40. Heideggerin omin sanoin “[k]reikkalaiset kutsuivat olevan kätkeytymättömyyttä sanalla *alētheia*. Me puhumme totuudesta ajattelematta juurikaan sanomaamme.” (Heidegger 1935/1995, 34). Itse asiassa Heideggerin kiinnostus etymologiaan liittyy semanttiseen tarkkuuteen. Hänen mukaansa kreikkalaisten termien kääntäminen “kätkee taakseen [...] kreikkalaisen kokemuksen siirtämisen toiseen ajattelutapaan. [...] Länsimaisen ajattelun juurettomuus alkaa tästä käännöksestä.” (Heidegger 1935/1995, 20.) Tämä ei ole käsillä olevan tutkimuksen kontekstissa mitenkään irrelevanttia, sillä James Tully (1988, 16–17) muistuttaa Skinner-kommentaarissaan, kuinka tärkeää on oivaltaa, minkälaiselle pohjalle jokin ajattelu on rakentunut. Esimerkiksi keskiajan, renessanssin ja reformaation ajattelun selvittäminen on tärkeää, sillä se muodostaa pohjan myöhemmille kirjaville, mutta modernille poliittiselle ajattelulle keskeisille konventioille (ensin mainittujen taustalla on antiikin ajattelu, ja niin edelleen).

⁷³³ Kupiainen 1997, 21.

⁷³⁴ Ks. esim. Boetzkes & Vinegar 2014, 4–5.

tukseen kontekstin kanssa (kuten luvun aluksi esitellyn käsitteen *vraisemblance* valossa). Tämän vuorovaikutuksen näkisin myös kätkeytymättömyyden ominaisuudeksi. ”Totuuden” ”paljastumisessa”, tai ainakin pyrkimyksessä totuuteen, on yhteys kielitieteen keskeiseen, Ferdinand de Saussurelta pohjautuvaan oivallukseen merkitysten syntymisestä eroavaisuuksien kautta. Tekstit saavat merkityksiä siitä, miten ne eroavat muista teksteistä. Eroavaisuus ei ole negatiivinen ominaisuus, kuten ei ajattelemta jäänytkään. Olevan paljastuminen kätkeytyneisyydestä ei jätä kätkeytyneisyyttä kielteiseen varjoon, vaan mahdollistaa olevan tarkastelun ikään kuin ”ennen ja jälkeen” paljastavan oivalluksen syntymistä. Taideteoksen – tekstin – kontekstoiminen ei riistä siltä yksilöllistä olemista, vaikka sen oleminen kytkeytyy myös muiden tekstien olemiseen. Tekstiä tarkastellaan paitsi itsessään, myös yhteydessä niihin ”välittömiin olosuhteisiin”, joissa se ilmenee.

Tekstien merkitysten paljastumista vuorovaikutuksessa korostaa myös John Keane. Keane painotti, kuten muistamme, ilmausten objektiivista ulottuvuutta subjektivististen tulkintojen sijaan. Hänen mukaansa ”tekstien hermeneuttisen omaksumisen on tiedostettava niiden status koodattuina objekteina, jotka on tietoisesti tuotettu tekstin ulkopuolisten konventioiden horisontissa”.⁷³⁵ Tähän liittyy aiempi maininta kytkeytymisestä konventioihin ja siitä, kuinka subjektiviteettimme on ”kielellisesti strukturoitujen aktiviteettien universumin” muovaama. Historioitsijoina olemme sidoksissa konventioihin aivan kuten olemisemme on kontekstiin punoutunutta. Keane vetää johtopäätöksen: ”Ei voi olla olemassa ’kontemploivaa’ tai ’ennakko-odotuksista vapaata’ ymmärrystä toisten menneistä tai nykyisistä puheista tai teoista.”⁷³⁶

Heideggerin taideteoriassa taideteoksella on läheinen suhde totuuden käsitteeseen (ja totuus taas, kuten muistamme, lähenee kätkeytymättömyyttä), erityisesti totuuden tapahtumiseen.⁷³⁷ Kuten Reijo Kupiainen selventää, ”taide ei ole representaatiota, vaan totuuden tapahtumista, ja nimenomaan olemisen totuuden tapahtumista”.⁷³⁸ Miika Luoto kuitenkin paljastaa Jacques Taminiaux’n avulla, kuinka tämä väite taiteesta totuuden tapahtumisena on lähtökohtaisesti Aristoteleen.⁷³⁹ Totuuden paljastumiseen puolestaan liittyy lähtökohtaisesti hyvin merkittävä, ja myöhemmin monin eri tavoin merkityksellistetty käsite *tekhnē*. Tekhnē ei siis liity taideteoksen alkuperään valmistamisen mielessä, vaan valmistamisen alkuperään ”sitä edeltävässä totuuden paljastumisessa”.⁷⁴⁰

⁷³⁵ Keane 1988, 208. ”Koodaaminen” edellyttää tietysti myös ”dekoodaamista” (ks. Lukkarinen 1989, 19).

⁷³⁶ Keane 1988, 210.

⁷³⁷ Esimerkiksi *Taideteoksen alkuperässä* (Heidegger 1935/1995) taideteoksen ja totuuden suhteeseen viitataan sivuilla 34–36, 51, 57, 65, 75, 78, 80–81 ja 85.

⁷³⁸ Kupiainen 1997, 83. Ks. myös Heidegger 1935/1995, 34–35: ”Tarkoitammeko, että maalauksessa heijastuu jokin todellinen ja että se muuttaa sen taiteellisen tuotannon tuotteeksi? Emme missään tapauksessa.”

⁷³⁹ Luoto 2002, 115.

⁷⁴⁰ Luoto 2002, 115.

Heidegger korostaa teoksessaan *Taideteoksen alkuperä* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1950/1995), kuinka “[v]iittaus kreikkalaisten tapaan käyttää käsityöstä ja taiteesta yhtä ja samaa sanaa *tekhnē* [...] jää [...] vääräksi ja pinnalliseksi. Sillä *tekhnē* ei tarkoita käsityötä eikä taidetta eikä varsinkaan teknistä sanan nykymerkityksessä. Se ei ylipäänsä koskaan tarkoita minkäänlaista käytännöllistä aikaansaantia”. Martin Heideggerin ajattelussa *tekhnē* viittaa “tietämisen tapaan”. Tämän tietämisen olemuksen puolestaan “ilmaisee kreikkalaiselle ajattelulle *alētheia* eli olevan paljastuminen”. Tekhnē on Heideggerin mukaan “olevan esiintuomista (*Hervorbringen*), sikäli kuin se tuo (*bringt*) läsnäolevan sellaisenaan *esiin* (*her*), *etualalle* (*vor*) kätkeytyneisyydestä nimenomaan ulkonäkönsä kätkeytymättömyyteen. *Tekhnē* ei koskaan tarkoita mitään tekemistä.”⁷⁴¹

Miika Luoto tiivistää Heideggerin ajattelua: “Taiteessa jokin esittäytyy, mutta taide ei ole jonkin jo olemassa olevan re-produktiota tai re-presentaatiota, vaan tuomista esiin, alkuperäistä paljastamista.”⁷⁴² Näin ollen taide ei ole Heideggerin mukaan jäljittelyä. Luoto kuvaa, kuinka Heidegger sanoutui irti Platonin ja Aristoteleen mimesis-käsityksestä ratkaisevan eron tekijänä taiteen ja käsityön, taideteoksen ja tarviketalun valmistamisen välillä. Taide ei siis jäljittele todellisuutta, vaan “*totuus* tapahtuu *tekhnēssä*”.⁷⁴³ Tekhnē ei ole tekemistä, vaan tietämistä (*Wissen*), joka “johdattaa ihmisen etenemistä olevassa, se on *fysi*ksen paljastamista, joka tuo jonkin esiin olevana.”⁷⁴⁴

Esiintuominen puolestaan juontuu kreikankielisestä sanasta *poiesis*. Martin Heideggerin filosofiaa arkkitehtuurin problematiikkaan soveltanut Pekka Passinmäki selvittää, että “*poiesis* tarkoitti kreikkalaisille sekä itsestään ylösnousevaa, eli *fysistä*, että sitä esiintuomista, jonka perusta on ihmisessä, eli *tekhnēä*.”⁷⁴⁵ Myös Passinmäki korostaa tekhnēn yhteyttä käsitteeseen *alētheia*. “[O]lennaista *tekhnēssä* ei olekaan valmistaminen, manipulaatio ja keinojen käyttö, vaan paljastuminen. *Tekhnē* kuuluu esiintuomiseen, ei valmistamiseen vaan juuri paljastumisen kautta.”⁷⁴⁶ Taideteos ei siis jäljittele *todellisuutta*, vaan paljastaa *totuuden*. Tai ainakin siihen ylevimmillään sisältyy tällainen pyrkimys.

Myös Arto Haapala on pyrkinyt pureutumaan totuuden käsitteeseen Martin Heideggerin taidefilosofiassa. Totuus ei suinkaan ole kaiken taiteen ominaisuus, minkä Heideggerkin tiedosti (Heidegger puhui “suuresta” taiteesta). ”On esimerkiksi teoksia, jotka ovat pelkästään ‘esteettisiä’, kauniita katsella tai kuunnella. Niiden päämäärä on ensisijaisesti aistimellisen nautinnon tuottaminen. Heideggerilaisessa katsannossa

⁷⁴¹ Heidegger 1935/1995, 60–62.

⁷⁴² Luoto 2002, 112.

⁷⁴³ Luoto 2002, 116.

⁷⁴⁴ Luoto 2002, 117.

⁷⁴⁵ Passinmäki 1997, 100.

⁷⁴⁶ Passinmäki 1997, 101.

tällaiset teokset eivät täytä taiteen varsinaista tehtävää.”⁷⁴⁷ Totuuden problematisoinnin myötä “tullaankin koko Heideggerin filosofian ja samalla hänen taidekysymyksensä ytimeen: totuuden käsitteeseen kiinnittyy niin olemisen käsite, maailman käsite kuin myös erityisesti Heideggerin myöhemmän ajattelun keskeis-termi ‘tapahtuma’ (das Ereignis).”⁷⁴⁸

Erik Enrothin taiteellinen projekti oli heideggerilainen ainakin siinä mielessä, että hänkin kiisti taiteen roolin dekoraationa, ornamenttina. Vaikka Enrothin taidetta ei mieltäisikään “suureksi” (ainakaan Heideggerin keskeisen esimerkin kreikkalaisen temppelin mittakaavassa), ei se poista mielekkyyttä hänen diskurssinsa tarkastelemiselta hermeneutiikan pohjalta. Heideggerin taideteorian ytimessä on kontekstualisointi, vaikka hän käyttikin eri terminologiaa. Arto Haapala selventää Heideggerin temppeliesimerkkiä: “asiat näyttäytyvät tietynlaisina tietyille ihmisille, tässä tapauksessa tietylle kansalle. Ja tämän tietyn rakennuksen Heidegger katsoo olleen jonkinlainen symboli niistä merkityksistä ja arvoista, jotka kiinnittyvät objekteihin tiettyinä aikana.” Temppelin rakentaminen oli yhteydessä maailman perustamiseen. Syntyi “merkityksellinen, arvoja sisältävä kokonaisuus, jossa ihmiset voivat toimia”.⁷⁴⁹ Erityisesti katastrofin merkitsemässä, pessimismin ja merkityksettömyyden kokemuksia provosoivassa sosiaalisessa kontekstissa tällainen “merkityksellinen, arvoja sisältävä kokonaisuus” voi olla arvokas paitsi taiteellisesti, myös yhteiskunnallisesti. Valmistamalla taideteoksen taiteilija ei ainoastaan suorita illokutionaarista puhetekoa, vaan joskus peräti *perlokuution*. Taideteos ei ainoastaan ole osa yhteiskunnallista ja taiteellista kontekstiaan, vaan parhaassa tapauksessa myös muokkaa sitä.

Myös Philip Tonner nostaa Heidegger-kommentaarissaan esiin taideteoksen roolin sosiaalisen kontekstin havainnollistajana ja muokkaajana. Tietyt taideteokset “keräävät yhteen tietyn historiallisen kansan erilaiset järjestymättömät kerronnalliset mahdollisuudet, jotka sisältyvät niiden taustatoimintoihin. Taideteokset kokoavat nämä mahdollisuudet maailmaa-avaaviksi taideteoksiksi.”⁷⁵⁰ Taideteos on väylä asioihin ja ilmiöihin, jotka ovat olleet merkityksellisiä tietyille ihmisille tiettyinä aikana. Näin teos “avaa maailman”.⁷⁵¹ Tällä tavalla se myös muodostaa ja muokkaa kontekstiaan. Viittaamalla yhteiskunnalliseen diskurssiin taideteos – teksti – muokkaa ympäröivää todellisuutta ymmärrettävämpään muotoon, kuten muistamme Jonathan Cullerin muotoilleen *vraisemblance*-käsitteen tiimoilta.⁷⁵²

Quentin Skinnerin teorioissa korostuu varhaisemman ajattelun ja historiallisten konventioiden selvittäminen, jotta olisi mahdollista käsittää, millaiselle pohjalle nykyinen poliittinen ajattelu rakentuu. Samoin Heideggerin ajattelussa *alētheian* ja

⁷⁴⁷ Arto Haapala, “Martin Heidegger taidefilosofina”, *Taide* 4/1993.

⁷⁴⁸ Arto Haapala, “Martin Heidegger taidefilosofina”, *Taide* 4/1993.

⁷⁴⁹ Arto Haapala, “Martin Heidegger taidefilosofina”, *Taide* 4/1993.

⁷⁵⁰ Tonner 2014, 123.

⁷⁵¹ Tonner 2014, 125.

⁷⁵² Culler 1975/1988, 142.

teknnen perimmäinen rooli liittyy unohdettujen ja/tai sivuutettujen merkitysten selvittämiseen pyrittäessä hahmottelemaan ja erityisesti kielellistämään olemista. Kyseessä on yritys paikantaa itsensä maailmaan ja historiaan, tai vaihtoehtoisesti, olemiseen ja aikaan.

Jos taide ei jäljittele mitään, niin ei se Heideggerin mukaan myöskään viesti mitään. Taiteellinen luominen on Heideggerin mukaan “pikemminkin ‘saamista ja vastaanottamista’, ‘ammentamista’ siitä suhteesta, joka taiteessa avautuu kätkeytymättömyyteen.” Taidetta “ei niinkään luoda puhuttelevaan vastaanottajaa, vaan sen sijaan teos tarjotaan paikaksi, johon totuus, avoimuus, voi asettua siten, että se puhuttelee meitä.”⁷⁵³ Vaikka taideteosta ei ajattelisikaan nimenomaan kahden subjektin väliseksi kommunikaatioksi, on se silti kommunikatiivista. Jos jokin “puhuttelee meitä”, niin kyllä se silloin myös viestii, vaikka kyseessä olisi pelkkä telepaattisesti hädin tuskin aistittavissa oleva transsendentti totuuden värinä. Näin ollen ristiriita Skinnerin ajatteluun (mikäli taiteellinenkin akti mielletään teoksi diskurssissa, eli viestiksi) ei ole niin jyrkkä, kuin ehkä ensiksi ajattelisi.

Tästä taideteoksen roolista ilmauksena kirjoitan lisää viimeisessä luvussa. Pysin myös tuomaan vaihteittain ilmi, millä tavoin esimerkiksi Skinnerin, Heideggerin ja toisaalta kertomusteorian tässä väitöskirjassa esiteltyt, välillä vastakkaisiltakin vaikuttavat näkökulmat kohtaavat. Ne liittyvät toisaalta taideteoksen rooliin ilmauksena, toisaalta olemassaolon mielekkyyden ja merkityksellistämisen kysymyksiin. Taiteellinen luomistyö näyttäytyy maailmaan sijoittumisen strategiana. Representaation ja mimesiksen välttely puolestaan rinnastuvat vieraannuttamiseen taiteen keinona.⁷⁵⁴ *Totuuden* välittämiseksi on rikottava totutut todellisuudenesittämisen konventiot ja tarjottava uusi väylä sivuutettuihin merkityksiin.

Puheteketeorian terminologia tukee mielestäni käsittelyä, sillä tutkimuksessani taiteellisen luomistyön lopputulokset rinnastuvat sanoihin, joilla tehdään. Kuten todettua, Skinner operoi ahkerasti Austinin käsitteillä. Pysin väitöskirjassani saattamaan ne vuorovaikutukseen myös Heideggerin kenties hieman apokryfisten termien kanssa. Edellä käsitellyt kontekstin teoreetikot pyrkivät selvittämään, mitä jokin kirjoittaja on tekstillään *tarkoittanut*, ei pelkästään sanonut. He pyrkivät lukemaan rivien välistä lausuman *totuuden*. Teksti – kuten ajatuskin – kantaa muassaan sitä niin kutsuttua “ylijiäämää”, ajattelemta jäänyttä, jonka helposti ensin sivuuttaa, mutta joka kuitenkin on mukana odottamassa paljastumistaan. *Teksti*, oli se sitten poliittinen kirjoitus tai maalaus, “tarjotaan paikaksi, johon totuus, avoimuus, voi asettua siten, että se puhuttelee meitä.” Kyseessä on potentiaali pikemmin kuin toteamus tai väite.

⁷⁵³ Luoto 2002, 197.

⁷⁵⁴ Vieraannuttamista esitteli Viktor Šklovski (1917/2001, 34) kuuluisassa esseessään “Taiteesta – keinona”. Taiteen keinona on oudoksi tekeminen, jolloin havainnon kesto kasvaa ja taideteos “nähdään” sen sijaan, että se vain havaittaisiin. Taiteen avulla asiat voidaan nähdä niiden “tavanomaisen kontekstin ulkopuolella”.

Vaikka taide ei Heideggerin mukaan viesti, niin silti hänkin tuntuu hullaan-tuneen puhumiseen, siihen, mitä taideteos (tai oikeastaan sen kautta välittyvä totuus) "haluaa sanoa". Jacques Derrida kritisoi Heideggeria (ja myös Hegeliä) "kaiken taiteen alistamisesta puheelle". Derridan mukaan ilmiössä on kyse siitä, että "kaikkien harsojen alta on paljastettavissa taideteoksen todellinen merkitys".⁷⁵⁵ "Todellista merkitystä" ei kuitenkaan kannattane sekoittaa "lopulliseen" tai "oikeaan" tulkintaan aina-kaan siinä implisiittisen vastaanottajan mielessä, josta taidehistoriassa puhutaan "ihannekatsojan" tai kirjallisuustieteessä "ihannelukijan" nimellä. Avoimeksi kysymykseksi tosin jää, kuinka mielekästä taiteesta on puhua, jos kaikki subjektiin viittaavat käsitteet – kuten tekijä ja vastaanottaja – poistetaan yhtälöstä. Muutkin kuin *sanataideteokset* edellyttävät vuorovaikutusta, oli se sitten helposti kielellistettävissä tai ei.

Taideteos on Heideggerille oma kontekstinsa. Se ei ole fragmentti mistään kokonaisuudesta. "Se on sekä verkosto että yksityiskohta, joka peittyy ja paljastuu epäjatkuvuutena *ja* kontekstina." Teos asettaa maailman, mutta tähän maailmaan voidaan vain summittaisesti viitata.⁷⁵⁶ Tämä oivallus ei kuitenkaan poista mielekkyyttä kontekstin tarkastelulta laajemmassa mielessä. Toistuvasti korostuu, kuinka kontekstin määrittelyyn ei tulisi lähteä "tyyneesti". Heideggerin "radikaali kontekstualisointi" tuntuisi painottavan toisia toimijoita kuin taidehistoriallinen kontekstointi yleensä. Heideggeria kiinnostavat "sosiaalisesti konstruoidun systeemin aktiviteetit", kuten Michael J. Golec huomioi. Näitä aktiviteetteja ovat maalaamisen lisäksi "näyttelyihin osallistuminen, keräily, tilaustyöt, ostaminen ja myyminen".⁷⁵⁷

"Sosiaalisesti konstruoidusta systeemistä" voisi puhua myös sosiaalisena kontekstina. Vaikka kyse olisi pikemminkin arkeen, yhteiskuntaan ja instituutioihin kuin maailmaan sijoittumisesta, ei se ainakaan vähennä tarkastelun mielekkyyttä esimerkiksi konfliktinjälkeisessä kontekstissa. Reinhold Heller ja Corinne D. Granof viihjaavat sellaiseen mahdollisuuteen, että Otto Dixillä olisi ollut sodanjälkeisen yhteiskunnan poikkeuksellisissa olosuhteissa muitakin kuin taiteellisia motiiveja luomistyöhönsä: "In einer von Krieg, Revolution, sozialem Aufruhr und ökonomischer Katastrophe brutalisierten Gesellschaft kalkulierte Dix den kommerziellen Erfolg solcher Blätter bei einer bestimmten Klientel ein."⁷⁵⁸ Kaupallisen menestyksen houkutus olisi siis vaikuttanut taiteelliseen prosessiin. Tällainen mahdollisuus myös asettaa totuuden tarkastelun uuteen valoon. Vaikka Dixiin kohdistuvat epäilyt heikentäisivät tämän vilpittömyyttä ja taiteellista integriteettiä, tarjoavat ne silti myös kiinnostavan ja historiallisen väylän aikalaiskontekstin hahmottamiseksi. Jos aikalaisyleisö on kiinnos-

⁷⁵⁵ Derrida 1978/1987, 22–23.

⁷⁵⁶ Golec 2014, 110.

⁷⁵⁷ Golec 2014, 113.

⁷⁵⁸ Heller & Granof 1991, 169. "Sodan, vallankumouksen, sosiaalisen mellakoinnin ja taloudellisten katastrofien brutalisoimassa yhteiskunnassa Dix laskelmoi tietynlaisilla teoksilla olevan taloudellisia menestymismahdollisuuksia määrätyn asiakaskunnan keskuudessa."

tunut ostamaan tietynlaista taidetta, kertonee tämä jotain oleellista – *totuudenmukaista* – myös ajan sosiaalisesta kontekstista.

Yksilöllisellä toimijalla taideteoksen aikaansaajana ei ole tilaa Heideggerin ajattelussa, mistään romanttisesta luovasta nerosta puhumattakaan. “Taiteellinen luominen olevan paljastamisena ei ole ymmärrettävissä ihmisen itsensä aikaansaamaksi toiminnaksi, eikä teoksen alkuperä ole sen tekijän hallittavissa, vaan luominen on osallisuutta *tekhnessä* tapahtuvaan kamppailuun *fysiksen* kanssa.”⁷⁵⁹ Luoto korostaakin Heidegger-selonteossaan, kuinka taide “kumpuaa suhteesta hallitsemattomaan ulottuvuuteen.”⁷⁶⁰ Tekhnēn avulla ihminen etsii olemisen merkitystä ja paikkaansa maailmassa, ja tämä etsintä näyttäytyy kamppailuna, jossa “ihminen välttämättä murtuu”. Tekhnēn uskaliaat tutkimusmatkat kotoisen mukavuusalueen periferioihin ja vallitsevaa asiaintilaa vastaan näyttäytyvät suorastaan “väkivaltaisina”. Yhteisön ulkopuolella puuhasteleva taiteilija, “joka ‘työntyy ei-sanottuun, murtautuu ei-ajatteluu’ ja saa näin ilmenemään ‘ennen-näkemättömän’, tekee aina uhkayrityksen ja antautuu häviön vaaraan.”⁷⁶¹ Myös tätä urauurtavan poikkeusyksilön tematiikkaa (ja erityisesti sen kääntöpuolta) tarkasteltiin taiteen avulla muun muassa Weimarin tasavallan aikaisessa Saksassa.

Heidegger käytti väkivaltaista metaforaa myös ajatellessaan uudelleen filosofian historian perintöä. Hän puhui *destruktiosta* (*Destruktion*), joka “pyrkii osoittamaan sekä ontologisen tradition mahdollisuudet että sen rajat, ja samalla se kritisoi kovettunutta filosofista käsitteistöä, jossa olemista koskevat kysymykset ovat muuttuneet itsestäänselvyyksiksi.”⁷⁶² Heidegger pohti perinteisiä käsitteitä ja purki ne “alkuperäisiin merkityksiinsä”. Hän yritti, toisin sanoen, hahmottaa niiden alkuperäistä kontekstia. Jälleen muistuu mieleen James Tullyn Skinner-kommentaarin huomio siitä, että on tunnettava, mille pohjalle tietty ajattelu on rakentunut. *Dekonstruktio* puolestaan näyttäytyy Heideggerin destruktion näkökulmasta jonkinlaisena jälleenrakennusprosessina.

Heideggerin ajattelussa kahnaus näyttäytyy rakentavana, ellei peräti *luovana* voimana, kunhan sitä ei sekoita “erimielisyyteen tai vihanpitoon, jolloin tunnemme sen vain häiriönä ja hävityksenä”. *Taideteoksen alkuperässä* hän toteaa, että “[m]aan ja maailman vastakkainolo on kiistaa (*Streit*).” Tämän kiistan keskeinen piirre on kuitenkin se, että siinä “kumpikin osapuoli kohottaa toisen oman olemuksensa vahvistamiseen. [...] Kiistassa kumpikin ajaa toisen ylittämään itsensä.” Kiistan seurauksena ilmenee näin ollen myös kiintymystä.⁷⁶³ Toisaalta erimielisyydenkin voisi nähdä myönteisessä valossa, kunhan sitä leimaa dialogi ja argumentointi vihanpidon (ja “häiriön ja

⁷⁵⁹ Luoto 2002, 114–115.

⁷⁶⁰ Luoto 2002, 114–115.

⁷⁶¹ Luoto 2002, 113–114. Lainaukset sitaatin sisällä Heideggerilta.

⁷⁶² Luoto 2002, 42–43.

⁷⁶³ Heidegger 1935/1995, 49.

hävityksen”) sijaan. Tällöin kiista näyttäytyisi nimenomaan *prosessina* gadamerilaisittain ajateltuna.⁷⁶⁴

Kamppailuun liittyvät metaforat taiteesta puhuttaessa langettavat taiteilijalle ikään kuin Prometheuksen roolin. Hän asettuu alttiiksi murtumiselle “työntyäkseen ei-sanottuun, murtautuakseen ei-ajateltuun”. Hän asettuu vastahankaan sovinnaisuutta ja asioiden totuttua järjestystä vastaan tuhotakseen kuluneet ajatusrakennelmat ja rakentaakseen varhaisemmilta perustoiksilta jotain uutta, entistä ehompaa. Etsiessään paikkaansa maailmassa ja yrittäessään tarjota muille häivähdyksen asioiden todellisesta laidasta hän on vaarassa menettää järkensä valon.

Tällainen kertomus ei ollut täysin vieras 1920-luvun Saksassa (eikä siltä puuttunut aiempia tai myöhempiä vastineita). Saksalaisen elokuvan psykologista historiaa erityisesti Weimarin tasavallan kaudella tutkinut Siegfried Kracauer nostaa esiin elokuvissa kuvatut lukuisat tyrannihahmot (Caligari, Nosferatu, Mabuse...) ja tulkitsee niiden olevan osoitus siitä, kuinka kaaoksen ja täyden anarkian vastakohtana nähtiin ainoastaan tyrannia.⁷⁶⁵ Vain tyranni (miksei toisaalta myös “uusi ihminen” tai “Tampereen voimamieskin”) voi palauttaa järjestyksen sodanjälkeiseen kaaokseen, degeneroituneiden elostelijoiden keskuuteen (tällainen turmeltunut lähtötilanne on esimerkiksi Fritz Langin elokuvassa *Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922). Usein tällainen “nero” – yhdysvaltalaisissakin elokuvissa tyypillisimmin “hullu tiedemies” (tai mediamoguli, kuten Charles Laughtonin hahmo John Farrow’n elokuvassa *The Big Clock*, 1948) – todella päätyy hourulaan, tuhoaa itsensä mielipuolisuuden puuskassa tai tuhoutuu kaoottisissa olosuhteissa. Inhimillisen tiedon ja totuuden raja-alueille suuntautunut pioneerimatka päättyy lankeemukseen.

Erik Enrothin taiteellisessa itseilmaisussa vaihtelevat toisaalta poikkeusyksilön tematiikka ja taistelunhaluisuus (“työntyminen ei-sanottuun, murtautuminen ei-ajateltuun”), toisaalta epätoivoinen alakulo ja eksistentiaalinen angsti. Molempiin ääripäihin ja kaikkeen siltä väliltä tarjosi polttoainetta ennenkokematon yhteiskunnallinen konflikti jälkimaailman keinoineen. Taiteellinen itseilmaisuus oli saatava vastaamaan arjen kokemuksia tästä sosiaalisen sekavuuden tilasta. Monipuolisen kontekstoinnin avulla – esimerkiksi varhaisempien konfliktien ilmapiirissä hahmoteltuun taiteelliseen diskurssiin rinnastamalla – fragmentaarinen todellisuus oli sommiteltavissa helpommin käsitettävään ja käsiteltävään muotoon. Kyseessä oli olevan esiintuominen, pyrkimys totuuden paljastamiseksi.

⁷⁶⁴ Gadamer 1960/1965, 254.

⁷⁶⁵ Kracauer 1947/1987, 86.

3.2 Konfliktit kontekstina

Tässä alaluvussa tarkastelen Erik Enrothin taiteen kansainvälistä kontekstia sekä sosiaalisen että taiteellisen kontekstin näkökulmasta. Yhdessä tutkimuksessa tarkasteltavien rinnakkaiskontekstien määrä voi olla vain hyvin rajallinen. Näin ollen päätin keskittyä konfliktiin, sillä tulkintani mukaan sillä on ollut suuri vaikutus Erik Enrothin taiteelliseen diskurssiin. Suomalaisen yhteiskunnan ja taidekentän tilannetta toisen maailmansodan jälkeen on tarkasteltu lukemattomissa tutkimuksissa. Tästä syystä esitän siitä vain lyhyen yhteenvedon. Sen sijaan annan enemmän tilaa ainakin suomalaisessa kontekstissa vähemmän tutkituille kansainvälisille konteksteille, eli ensimmäisen maailmansodan jälkeiselle Weimarin tasavallan Saksalle ja Yhdysvalloille toisen maailmansodan vaikutuspiirissä.

Toinen maailmansota lienee Suomen taiteeseen eniten 1900-luvulla vaikuttanut konflikti. Sota päätti monelta taiteilijalta paitsi uran, myös elämän. Toiset palasivat rintamalta puolikuntoisina, kuka fyysisesti, kuka henkisesti.⁷⁶⁶ Sota keskeytti monien taiteilijoiden taideopinnot ja hankaloitti taiteellista kehitystä. Kansallinen näyttelytoiminta oli vähäistä, kansainvälistä ei käytännössä ollut lainkaan. Jos kansainväliset taidevirtaukset olivat aiemminkin saavuttaneet Suomen vuosia ja vuosikymmeniä myöhässä, katkaisi sota yhteydet ulkomaailmaan miltei täysin.⁷⁶⁷ Suomen sisäänpäin kääntynyt taide-elämä sulkeutui entisestään ja keskittyi ”kansallisiin aiheisiin”. Aina-kin tätä toivottiin kritiikeissä. Myös materiaalipula oli sodan seurauksena akuutti.

Sotaa kuitenkin kuvattiin suoraan hyvin vähän. Otso Kantokorven mukaan “[s]odan aiheuttaman trauman suuruudesta kertoo sekin, että leimaa antavaa Suomen sodanjälkeiselle taiteelle oli taiteelliselta arvoltaan pysyväksi osoittautuneiden sota-kuvauksien vähäisyys ja ylipäänsä sota-aiheen suhteellisen pieni osuus 1940-luvun lopun taiteessa”.⁷⁶⁸ Kuten todettua, Erik Enrothin tuotantoon lukeutuu ainoastaan yksi sota-aiheinen maalaus, *Sota* (1957–58; Kuva 27). Myös Olli Valkonen on huomannut sodanjälkeisen tarpeen keskittyä muihin aiheisiin. ”Irtiotto sodasta oli ehdoton. Sitä ei haluttu kuvata, ei edes sen vastustamiseksi.”⁷⁶⁹ Rintamalta palanneet taiteilijat jatkoivat taisteluaan toisin motiivein.

Oma lukunsa ovat yhteiskunnalliset olot sodan aikana ja sen jälkeen. Esimerkiksi rikollisuudessa tapahtui huomattava kasvu heti sodan jälkeen, kuten Mikko Ylikangas huomioi.

⁷⁶⁶ Esimerkiksi ystävästään Åke Mattaksesta Erik Enroth kirjoitti tämän muistokirjoituksessa, kuinka ”tuo liian, veren, ahdistuksen ja epätoivon ankea aika” sai aikaan sen, että ”[h]ermoiltaan epävakaisena ja mieleltään tunteellisenä” Åke ”kärsi syvästi tästä ajasta”. Erik Enroth, ”Åke Mattas”, *Taide* 1/63, 4.

⁷⁶⁷ ”Keskittyminen ensin sodasta ja sitten sitä seuranneesta taloudellisesta ahdingosta selviämiseen sinetöi Suomen aseman kaukana Euroopan kulttuurisista valtaviirroista ja supisti mahdollisuuksia kansainväliseen vuorovaikutukseen. Sotavuodet olivat katkaisseet paitsi kosketuksen mannermaiseen taide- ja kulttuurielämään, myös monien taiteilijoiden mahdollisuuden työnteekoon.” (Lindgren 1996, 12.)

⁷⁶⁸ Kantokorpi 2012, 43–44.

⁷⁶⁹ Valkonen 2000, 8–9.

Sotilaat palasivat etsimään paikkaansa siviiliyhteiskunnassa, joka oli erilainen kuin mistä he olivat lähteneet tai josta he olivat rintamalla haaveilleet. [...] Siviilissä monia odottivat toisenlaiset taistelut kuin rintamalla [...]. Rauhan tultua ihmiset joutuivat jatkamaan ja jaksamaan elämäänsä kovissa oloissa. Kansanhuollon mukaan väestön ravitsemustilanne oli lähellä kriisiä vuonna 1945. Esimerkiksi valtaosa helsinkiläisistä asui ahtaasti ja asuntojen varustelutaso oli Pohjoismaihin verrattuna vaatimaton. Moraali höltyi ja rikollisuus oli sodan jälkeen huipussaan. [...] [H]eti sodan jälkeen Helsinki oli verraten väkivaltainen ja rikollinen kaupunki. Pääkaupungin rikosluvut nousivat huippuunsa 1946–47 [...].⁷⁷⁰

Konfliktit eivät suinkaan pääty rauhanjulistukseen. Ihmisrauniot etsivät paikkaansa tuhoutuneen infrastruktuurin ja ainaisen puutteen keskellä. Kurjuus ja epätoivo jatkuvat pitkään varsinaisen aseellisen konfliktin päättymisen jälkeen. Dystooppinen sosiaalinen konteksti ei voi olla vaikuttamatta taiteen ilmenemismuotoihin.



Kuva 27. *Sota*, 1957–58, öljyväri kovalevyllä, 160 x 305 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

Ylikankaan kuvaama sodanjälkeisen kaupunkielämän lohduton ilmapiiri heijastuu Erik Enrothin tuotannossa paitsi hänen grafiikassaan ja maalauksissaan (ajoittamaton grafiikanvedos *Kuolema ja kurtisaani*, Kansallisgallerian kokoelmiin kuuluva surrealistissävyytteinen *Päättömien ihmisten katukahvila*, 1947, josta on myös puupiiirrosversio, sekä yhteiskunnan eläimellisenä karnevaalina kuvaava *Kasvoja kadulla*, 1950–53; Kuva 28), myös hänen runoissaan. Runossa *Vardagsnatt* (suom. *Arkiyö*) kuvailaan kaupunkia säkein, jotka palauttavat mieleen myös saksalaisen *Rinnsteinkunstin* tai Weimarin tasavallan aikaisten teosten tematiikan.

Vitgrå trädfringar/ sila lyktljuset./ Musik från krogen/ en jordenatt/ med tre dråp/ och en flicka
som mist sin mödom/ under sömniga stjärnor./ Vinternatt/ yrsnö./ Lyktornas pärlband/ glimta

⁷⁷⁰ Ylikangas 2009, 177–180. Vastaavia huomioita ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä Berliinistä esittelee esimerkiksi Inga Remmers (2018) artikkelissaan “Armut, Elend, Ausgrenzung. Sozialdokumentarische Aufnahmen vom Leben in Berlin”.

likt trötta ögon./ Köldens andar/ blåsa in frostdimor mellan husen./ En tiggare spelar fiol/
hans blickar räkna slantarna/ vilka likt en drunknads ögon/ stirra ur hans hatt.⁷⁷¹

Enrothin myöhemmin kirjoitetussa, julkaisemattomassa tuotannossa sota esiintyy myös konkreettisesti proosa-aiheissa. Tästä kuitenkin lisää viimeisessä käsittelyluvussa. Nyt on kiinnostavaa pohtia, miten konfliktit ovat vaikuttaneet taiteilijuuteen ja taiteelliseen ilmaisuun toisissa kulttuureissa.

3.2.1 “Laimentamaton elämä” – todellisuudenkuvaus saksalaisessa taiteessa 1919–33

Alaluvun otsikon “laimentamaton elämä” on peräisin Otto Dixin tokaisusta: “Ich brauche die Verbindung zur sinnlichen Welt, den Mut zur Häßlichkeit, das Leben ohne Verdünnung.”⁷⁷² Monet Weimarin tasavallan aikaisista maalaustaiteen aiheista ja lähtökohdista juonsivat juurensa vuosisadan vaihteen berliiniläisrealistien, erityisesti Heinrich Zillen (1858–1929), Käthe Kollwitzin (1867–1945) ja Hans Baluschekin (1870–1935) niin kutsutusta “katuojataiteesta” (saks. *Rinnsteinkunst*). Berliiniläisen Bröhan-museon kuraattori Anna Grosskopf on kuvaillut kolmikon taiteellista tematiikkaa seuraavasti: “Alle drei richteten den Fokus auf Themen und Motive, die bisher kaum als kunstwürdig erachtet worden waren und für die daher noch keine tradierten Darstellungsformen existierten.”⁷⁷³

Tämä arkisen todellisuuden kaunistelematon kuvaaminen yhdistettynä yhteiskunnalliseen kantaaottavuuteen jatkui saksalaisessa taiteessa myös ensimmäisen maailmansodan jälkeen.⁷⁷⁴ Saksalaista ekspressionismia tutkinut Jari Martikainen korostaakin sosiaalisen kontekstin merkitystä. “Keskeisenä erona fauvismiin ja kubismiin oli [...] se, että vaikka ne kehittivät uusia taiteellisia ilmaisukeinoja, ne eivät yrittäneet ratkaista taiteellaan maailmankatsomuksellisia ongelmia, mikä puolestaan oli keskeistä saksalaisessa ekspressionismissä.”⁷⁷⁵ Ekspressionismin henkinen perintö tuntui myös monien 1920-luvun taiteilijoiden tuotannossa. Preussilaisen sotilaallisuuden ja yhteisön anonyymiä voimaa yksilöllisyyden kustannuksella korostaneen

⁷⁷¹ Enroth 1950, 39–40. “Valkeanharmaat puusormet/ suodattavat lyhdyn valoa./ Musiikkia kapakasta/ yö maan päällä/ kolme tappoa/ ja tyttö joka menetti neitsyytensä/ uneliaitten tähtien alla./ Talviyö/ lumipyry./ Lyhtyjen helminauha/ loistaa kuin väsyneet silmät./ Kylmyyden henget/ puhaltavat huurteen harhakuvia talojen väliin./ Kerjäläinen soittaa viulua/ hänen katseensa laskee lantteja/ jotka kuin juopuneen silmät/ tuijottavat hänen hatustaan.”

⁷⁷² Karcher 1988. “Tarvitsen yhdyssiteen aistilliseen maailmaan, rohkeuden inhottavuuteen, laimentamattomaan elämään.”

⁷⁷³ Grosskopf 2018, 14–15. “Kaikki kolme suuntasivat huomion aiheisiin ja tavoitteisiin, joita ei siihen asti oltu pidetty taiteen arvoisina ja joilta näin ollen puuttui perinteiset kuvaamisen tavat.”

⁷⁷⁴ “Der von Baluscheck, Kollwitz und Zille etablierte Motivkreis bildete die Grundlage für die jüngere Generation der Berliner Realisten wie Otto Nagel, George Grosz und Otto Dix. Thematische und motivische Kontinuitäten verbinden den Berliner Realismus der Kaiserzeit mit der Kunst der Weimarer Republik.” Grosskopf 2018, 21.

⁷⁷⁵ Martikainen 2012, 22.

säntillisyyden vastapainoksi syntyi omaperäisiä tulkintoja, persoonallisia värivalintoja sekä vääristyneitä muotoja:

Saksalainen ekspressionismi oli myös protesti, joka suuntautui wilhelmiinisen ajan (1871–1918) yhteiskunnan yleistä konservatismia ja materialismia vastaan. Tähän liittyivät myös teolliseen tuotantoprosessiin siirtyminen ja kaupungistuminen. Muutokset johtivat sukupolvien väliseen konfliktiin, kun nuoret kokivat, etteivät vanhemmilta perityt normit ja arvot olleet enää päteviä, eivätkä akateemisen taiteen periaatteet riittäneet. Voi perustellusti sanoa, että kyseessä oli minän ja modernin välinen konflikti, joka ulottui laajalle yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Ekspressionistinen taide oli ilmaus vaihtoehtoisen elämäntavan etsimisestä. Se etäännyi porvarillisista normeista ja perinteistä länsimaisen taiteen kauneuskäsityksistä.⁷⁷⁶

Yhteiskunnallinen tilanne ensimmäisen maailmansodan jälkeen oli täysin poikkeuksellinen ja vailla aiempia vertailukohtia. Martikaisen mainitsema ”teollinen tuotantoprosessi” oli osaltaan edesauttanut sodan ”teollistettua teurastusta”.⁷⁷⁷ Sodan mobilisoina teknologian kehitys jäi ihmiskunnan ”vitsaukseksi” myös sodan päätyttyä. Ihminen koki helposti jääneensä alisteiseksi suhteessa teknologiaan.⁷⁷⁸

Franz W. Kaiser esittää sodanjälkeisen Saksan todellisuudesta lohduttoman kuvan, jota täydentää aikalaissitaatilla.

[...] yhdeksän miljoonaa kuollutta ja 21 miljoonaa haavoittunutta, talous raunioina. Sodan saadessa tuollaisen lopun on rauhakin väistämättä pettymys. Ajatus, ettei sota kenties ollut kaikkien uhrausten arvoinen oli niin mieletön, ettei monikaan uskaltanut sitä tiedostaa. Tosi-asioiden torjunta vaati kovia ponnisteluja, sillä kurjuus näkyi kaikkialla. Niinpä neuvostoliittolainen diplomaatti Ilja Ehrenburg saapuessaan Berliiniin syksyllä 1921 näki ”katastrofin, joka näytti järjestäytyneeltä arkipäivältä” ja kirjoitti muistiin: ”Sodan invalidien keinojäsenet eivät kitisseet, tyhjä hihat oli koottu hakaneuloilla. Miehet, joiden kasvot liekinheittimet olivat kärventäneet, käyttivät suuria mustia silmälasia. Hävitty sota naamioi itsensä katuja kulkiessaan.” Sodasta palaavien keskuudessa riehuva työttömyys oli näiden naamiaisten takaista todellisuutta. ”Korjausmaksut”, jotka sodan hävinnyt Saksa joutui maksamaan Versailles’in rauhansopimuksen mukaan, kohosivat 269 miljoonaan RM:aan ja riippuivat Damokleen miekan lailla hitaasti toipuvan talouden yllä.⁷⁷⁹

Kuvataiteilijat eivät halunneet ”torjua tosiasioita”, vaan heitä kiinnostivat ”totuus ja autenttisuus”, kuten luvun alussa siteeratusta Kaiserin näkemyksestä muistamme. Taiteilijat pyrkivät tavoittamaan naamiaisten takaisen todellisuuden muun muassa

⁷⁷⁶ Martikainen 2012, 19.

⁷⁷⁷ Matthias Eberle (1985, 9) käyttää määritelmää ”industrialized slaughter” tutkimuksessaan ensimmäisen maailmansodan vaikutuksesta saksalaiseen taiteeseen.

⁷⁷⁸ Eberle 1985, 9. ”A new power had arisen to change the world, a power against which men had long attempted to protect themselves but which now proved as invincible and fateful as nature itself: technology.”

⁷⁷⁹ Kaiser 1995, 25. Jörn Donner (1995, 40) puolestaan tiivistää sodanjälkeiset seuraukset yhteen virkkeeseen: ”Suuri osa kaupungin [Berliinin] keskiluokasta koki äkillisen taloudellisen romahduksen kun villisti rehottava kapitalismi laajeni ja syntyi se, mitä tuon ajan taide on kuvannut kriittisesti, suurempien ja pienempien roistojen yhteiskunta.”

naamioita kuvaamalla. Tällä en tarkoita pelkästään konkreettisia naamiais- tai naamiotutkielmia, vaikka niitäkin löytyy niin maailmansotien välisen ajan Saksan ja Italian kuin Suomenkin taiteesta. Saksassa naamioaihe oli suosittu jo ekspressionismin (ja kubismin) tiimoilta, kun kiinnostus ”primitiivisiä kansoja” kohtaan oli virinnyt. Tunnetuimmat ekspressionismin naamiotutkielmista lienevät Emil Nolden (1867–1956) käsialaa. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen naamioaihe sulautui sotarampojen kuvauksiin, kuten Otto Dixin tunnetuissa maalauksissa *Die Skatspieler* ja *Die Kriegskrüppel (mit Selbstbildnis)*, molemmat vuodelta 1920 (jälkimmäinen kadonnut, luultavasti tuhottu natsien toimesta toisen maailmansodan aikana).⁷⁸⁰ George Groszin maalauksessa *Republikanische Automaten* (1920) ihmiset on kuvattu mekanisoituina nukkeina, kuten sivumennen sanoen useissa Oskar Schlemmerin (1888–1943) maalauksissa. Tunnetuimmat ”nukkeihmiset” puolestaan löytyvät italialaisen Giorgio de Chiricon (1888–1978) metafyyysisistä maalauksista.⁷⁸¹ Italiassa commedia dell’arten perinne tunnetuimpine hahmoineen, kuten Pulcinella ja harlekiini, toi oman tunnusomaisen lisänsä naamiais kuvauksiin, vaikka siitä irrallisiakin tutkielmia aiheesta löytyy, kuten Cesare Sofianopulon (1889–1968) *Naamioita* (1930).

Suomessa naamio- ja naamiaisaiheita maalasivat sotienvälisenä aikana niin Väinö Kunnas (*Klovnin kuolema*, 1926), Ester Helenius (*Harlekiini ja ruusu*, 1930) kuin Erik Enrothin taiteilijatoveri Yrjö Saarinenkin, jonka maalaus *Naamarit* tosin on vasta vuodelta 1941. Sodan jälkeen naamiotematiikkaa hyödynsi esimerkiksi Tuomas von Boehm harlekiinaiheisessa maalauksessaan *Asetelma* (1953, Eduskunta; samalta vuodelta on myös Kansallislatterian litografiaversio *Karnevaaliasetelma*). Myös Marcus Collinin myöhäistuotantoon kuuluu pastelli *Naamiot* (1961, Gösta Serlachiuksen taidesäätien kokoelma). Enrothin tuotannossa lähimmäs naamiaisten tematiikkaa ylittävät teokset *Kasvoja teatterissa* (1950), jossa ihmisten kasvot on maalattu niin naamionkaltaisiksi, ettei ole varma katsooko yleisöä vai esiintyjää, sekä *Kasvoja kadulla* (1950–53; Kuva 28), jonka epätodellisessa tunnelmassa yhdistyvät niin sirkus- ja naamiaishuvit kuin painajaisten hahmogalleria.⁷⁸² Aiheesta löytyy toki tutkielmia myös ekspressionismia edeltäneeltä ajalta, joista tunnetuimpia lienee Enrothiakin eittämättä inspiroinut belgialainen James Ensor (1860–1949) esimerkiksi maalauksillaan *L’Intrigue* (1890), *Les Masques singuliers* (1892) ja *Ensor aux masques* (1899).

⁷⁸⁰ Sotarampojen kuvauksen konventioista Weimarin tasavallan kuvataiteessa ks. Price 2019.

⁷⁸¹ Kiinnostava kuriositeetti ovat myös Hans Bellmerin (1902–1975) teinityttönuket 1930-luvulta.

⁷⁸² Soili Sinisalo (1980, 7) esittääkin teoksesta värikkään tulkinnan: ”Maalauksessa *Kasvoja kadulla* (1950–53) Enroth on katsellut koko elämää suurena, rujona sirkuksena, irstaana himojen karnevaalina, jossa naamiot paljastavat inhimillisen raakuuden, valheellisuuden ja halpamaisuuden.” Eräässä nimettömässä runossaan Enroth (1950, 45–46) luonnehtii näitä ”katujen kasvoja”: ”Vårens paradisfåglar/ i grått och röd korall/ såg jag vandra på rue Rivoli/ vassnäbbade stolta./ Tigrinnor från människodjungeln/ med gulfläckiga röd blodiga klor/ vandrade lojt förbi/ kännande styrkan/ i sina sammetssvarta ögon./ Flockar av papegojor/ i modefärger./ Diskreta handjur ute efter rov./ Djungellagen/ parningsdriftens/ Paris.”

Naamioitumalla voi verhoutua dystooppiselta todellisuudelta, mutta tällaisen projektin kangastuksenomaisuus oli taiteilijoilla tiedossa. Kyseessä oli kulissi, jollaisia ihmiset epätoivoissaan pystyttivät katastrofaalisissa oloissa. Tätä tragikoomista teatteria kuvasi esimerkiksi Karl Hubbuch grafiikanvedoksissaan, joista litografia *Der Bankier* (1924) kuvaa talousjärjestelmän kulissirakenteita ihan konkreettisesti. Yhteiskunnalliset kulissit sulautuivat fiktiivisiin myös saksalaisessa ekspressionistisessä elokuvassa, jossa osa kulisseista oli itse asiassa toteutettu valaistuksen avulla, eräänlaisena silmäkääntötempuna.⁷⁸³

Todellisuuden käsittelyyn oli elokuvataiteessa useita lähtökohtia. Eskapistiset *Kulturfilmit*, dokumentaariset lyhytelokuvat, ”jakoivat tietoa villeistä biisonilau- moista ja tulenpalvojista; mutta takertumalla eksoottisiin aiheisiin, joille katsojalla ei ollut minkäänlaista käyttöä, ne saivat tilaisuuden pimittää katsojalta kaikki olennaiset, hänen arkielämänsä koskevat tiedot.”⁷⁸⁴ Toisaalta Siegfried Kracauer nostaa esiin myös niin kutsutut ”Zille-elokuvat”, jotka pohjautuivat Heinrich Zillen ”Berliinin proletaarikortteleita kansoittavaa inhimillistä faunaa” kuvaaviin piirustuksiin. ”Hänen piirroksensa aliravituista lapsista, työläisistä, onnettomista työistä, posetiivareista rumilla takapihoilla, rutiköyhistä naisista ja epämääräisistä olennoista tappamassa aikaa nauttivat suurta suosiota saksalaisten keskuudessa.” Esimerkki näistä elokuvista on Gerhard Lamprechtin ohjaama *Die Verrufenen* (1925, ensiesitys Suomessa 3.12.1928 nimellä *Viides sääty*), jonka alkukohtauksessa Zille itsekin vilahtaa.⁷⁸⁵

Kracauer viittaa myös tuon ajan maalaustaiteesta usein käytettyyn määritelmään *Neue Sachlichkeit* (usein tyyliuuntanimityksenä käytetty ”uusasiallisuus”). Määritelmän otti käyttöön Mannheimin taidehallin johtaja Gustav Hartlaub, ja termiin kytkeytyvät niin ”kynisyys ja alistuneisuus” kuin ”välittömään todellisuuteen kohdistuva kiinnostuskin”. Kracauer näkee uusasiallisuuden myös ”lamaustilan merkinä”,



Kuva 28. *Kasvoja kadulla*, 1950–53, öljyväri pahville, 149 x 114 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

⁷⁸³ Kracauer 1947/1987, 69.

⁷⁸⁴ Kracauer 1947/1987, 138–139.

⁷⁸⁵ Kracauer 1947/1987, 139. Taiteilijan piirustuspöydältä elokuvan maailmaan siirtyvä *Die Verrufenen* pyrkii dokumentaariseen vaikutelmaan, vaikka *On the Boweryn* kaltaisesta ”dokufiktiosta” ei Lamprechtin elokuvan kohdalla voikaan puhua.

heijastamassa pettymystä ja haluttomuutta sitoutua. “Todellisuutta ei kuvata niin, että tosisekoista paljastuisi niiden merkitys, vaan niin, että kaikki merkitykset hukkuvat tosisekkoon valtamereen [...]”.⁷⁸⁶

Todellisuus oli tosiaan sellainen, jota kansa ei halunnut nähdä. Taiteilija Otto Nagel järjesti Berliinin työläiskaupunginosaan *Wedding*-nimisen näyttelyn vuonna 1926. Näyttely sai kritiikkiä osakseen, eikä vähiten sen vuoksi, että ihmiset eivät halunneet nähdä kurjaa todellisuutta kuvaavia teoksia sillä he tiesivät, että todellisuus on vieläkin surkeampaa, kuten toimittaja Adolf Behne artikkelissaan totesi. “Wie das Alles in Wahrheit noch viel grauenvoller ist, wissen diese Besucher am Ende besser als diese Maler [...]”.⁷⁸⁷

Artikkelissaan “Sexualität und Realismus – Wahrhaftig, grob unzüchtig und überprüfenswert” (2018) Fabian Reifferscheidt kuvailee Saksan ensimmäisen maailmansodan jälkeistä todellisuutta “maailmaksi, joka on repäistänyt liitoksiltaan”, ja jossa “huumori, allegoria ja pelkät viitteelliset lavastukset olivat täysin sopimattomia”.⁷⁸⁸ Aikakauden kuvallinen retoriikka oli kieltämättä paikoin “välittömän karkeaa” (sanana *Brutalität* uskaltaisi tässä kontekstissa ehkä kääntää jopa *raakalaismaisuudeksi*), mutta Reifferscheidt on väärässä todetessaan, ettei sillä olisi aiempia vastineita taiteen historiassa.⁷⁸⁹ Etenkin Reifferscheidtin esimerkkinään käyttämä Willy Jaeckelin litografioiden sarja *Memento 1914/15* (1914–15) on kuvailmaisussaan velkaa Francisco de Goyan kuuluisalle ja karmealle grafiikansarjalle *Los desastres de la guerra* (toteutettu 1810-luvulla, mutta julkaistu vasta 35 vuotta taiteilijan kuoleman jälkeen vuonna 1863).⁷⁹⁰ Goyan vedoksissaan kuvaamat hirvittävydet ovat vertaansa vailla, eivätkä edes Otto Dixin vastenmieliset *Lustmord*-aiheiset teokset pärjää hyytävyydessä Goyan joidenkin teosten ilmapiiirille.⁷⁹¹ Näin ollen ei todellakaan voi sanoa, että

⁷⁸⁶ Kracauer 1947/1987, 161–162.

⁷⁸⁷ Adolf Behne, “Kunstausstellung Wedding”, *Die Weltbühne* 10/1926. siteerattu lähteessä Hoffmann 2018, 135. Tämä työläisaiheinen näyttely oli ensimmäinen, jossa vanhan polven berliiniläisrealistit (Kollwitz, Zille, Baluschek) esittelivät teoksiaan yhdessä nuorempien (Dix, Grosz, John Heartfield) kanssa. Hoffmann 2018, 124.

⁷⁸⁸ Reifferscheidt 2018, 109. “Im Angesicht einer aus den Fugen geratenen Welt, so scheint es, verloren Humor, Allegorien und lediglich andeutende Inszenierungen jedwede Angemessenheit.”

⁷⁸⁹ Reifferscheidt 2018, 109. “Eine derart unmittelbare Brutalität in realistischer Darstellungsweise, eben auch von sexueller Gewalt, hatte es zuvor in den Sphären der Kunst nicht gegeben.”

⁷⁹⁰ Goyan sarja puolestaan on saanut inspiraationsa Jacques Callot’n (n. 1592–1635) kolmikymmenvuotisen sodan kauheuksia kuvaavasta etsausten sarjasta *Les Grandes Misères de la guerre* (1633).

⁷⁹¹ Ks. esim. laatat 11, 12 ja 37 sarjasta *Los desastres de la guerra*: *Ni por ésas, Para eso habéis nacido ja Esto es peor*. Myös muualla tuotannossaan, kuten grafiikansarjassa *Los caprichos* (ks. esim. laatta 69, *Sopla*), Goya on yhtä armoton. Taiteilijan elämäkerran kirjoittanut Robert Hughes (2003/2004, 265) toteaa *Los desastres*-sarjasta: “nothing to rival them has been done since, and they are the true ancestors of all great visual war reporting.” Hughes rinnastaa Goyan etsaus- ja akvatintamenetelmillä toteutetut teokset kuvajournalismiin, mikä on kiinnostavaa totuuden, todellisuuden kuvaamisen ja todenkaltaisuudenkin näkökulmasta. “[...] *Desastres* created a form of their own: that of vivid, camera-can’t-lie pictorial journalism long before the invention of the camera, of art devoted to reportage, claiming its power as propaganda from its immediacy as an act of witnessing. Never mind that not everything, or even not much, that is depicted in them happened in front of Goya’s eyes. He was the

Weimarin tasavallan aikana olisi ensimmäistä kertaa taiteessa kuvattu “raakalaismaisia” aiheita.

Myös taiteilijan motiivit vaikuttavat teosten – tai ainakin niiden vilpittömyyden – tulkintaan. Kuten Erik Enroth haastattelussa vuonna 1953 julisti: “Taiteeni on pilkkaa niin kutsuttua hyvää makua kohtaan, mutta se on rehellistä.”⁷⁹² Mikäli tätä lausuntoa on uskominen, eivät kaupalliset motiivit olleet päällimmäisenä taiteilijan mielessä. Goyakaan tuskin tunsu paineita vedostensa myyntimenestyksen suhteen ottaen huomioon, että hän itse pidättäytyi julkaisemasta niitä – osittain itsesuojelullisista syistä maansa poliittisen tilanteen huomioon ottaen.⁷⁹³ Mutta kuten aiemmin esittelystä Otto Dixin mahdollisiin motiiveihin liittyneestä esimerkistä oivalsimme, vaikka taiteilijalla olisi kaupallisia motiiveja teostensa suhteen, ilmentää teosten ostajakunta yhtä kaikki teosten sosiaalista kontekstia tavalla, joka kertoo jotain myös niiden välittämästä todenkaltaisuudesta tai totuudellisuudesta.

Dix itse antoi – tosin vasta toisen maailmansodan jälkeisessä kontekstissa – ymmärtää olevansa “kaoottisten aikojen” silminnäkijä ja aikakauden tuntojen tulkki: “Malen ist ein Versuch, Ordnung zu schaffen; Ordnung in sich selbst. Es ist viel Chaos in mir, es ist viel Chaos in unserer Zeit.”⁷⁹⁴ Kaoottiset yhteiskunnalliset olosuhteet johtavat tilanteeseen, jossa taiteilija yrittää “saada asioihin järjestystä” maalaamalla. Järjestys yritetään luoda “dialogisessa suhteessa kulttuurin välittämiin malleihin”, kuten luvusta kaksi muistamme. Omakohtaista kokemusta todellisuudesta on helpompi sommitella tuttuihin esimerkkeihin turvautuen.

Reifferscheidt esittää kiinnostavan tulkinnan, mitä tulee teosten välittämään todellisuusvaikutelmaan. Hän käyttää esimerkkinä George Groszin grafiikansalkkua *Ecce Homo* (1916–22) ja viittaa tulkintaan, jonka mukaan Grosz on kuvannut itsensä yhteen teoksista. Näin ollen taiteilija on muuttunut elosteleavan yhteiskunnan passiivisesta tarkkailijasta kuvamaailman aktiiviseksi osallistujaksi. Taiteilijan hahmo tarjoaa katsojalle vertailukohdan, joka lisää (ainakin oletettavasti) teoksen autenttisuutta.⁷⁹⁵ Tämän puolestaan voisi mieltää todenkaltaisuuden vaikutelmaa lisääväksi retoriseksi tehokeinoksi.

Juuri vilpityn pyrkimys ympäröivän todellisuuden totuudenmukaiseen kuvaamiseen – vaikka sitten retorisin liioittelunkin keinoin – yhdistää Erik Enrothin saksalaisiin sotien välisen ajan taiteilijoihin. Toisaalta jotkut tutkijat (esim. Reifferscheidt 2018, 109) puhuvat brechtiläisestä vieraannuttamisesta *Neue Sachlichkeitin* yhtey-

artist who invented a kind of illusion in the service of truth: the illusion of being there when dreadful things happen. Goya made this explicit in the captions to his plates. *Yo lo vi*, ‘I saw it’, he inscribed under plate 44 [...].” Hughes 2003/2004, 272.

⁷⁹² *Hufvudstadsbladet* 19.9.1953.

⁷⁹³ Hughes 2003/2004, 303–304.

⁷⁹⁴ “Maalaaminen on yritys luoda järjestystä; järjestystä omaan olemiseen. Minussa on paljon kaaosta, meidän ajassamme on paljon kaaosta.” *Rheinischen Illustrierten*, 1947. Siteerattu lähteessä Heller (toim.) 1991, 169.

⁷⁹⁵ Reifferscheidt 2018, 109–110.

dessä. Tämä tutun asian oudoksi, huomionarvoiseksi tekeminen on myös venäläisen formalistin Viktor Šklovskin taideteorian ytimessä. Hän tosin puhuu ”vaikeutetun muodon keinosta”, mutta periaate on sama. Kun jokin asia esitetään totutusta poikkeavalla tavalla, ”alkuperäisen kontekstin ulkopuolella”, kiinnittää katsoja siihen tavallista enemmän huomiota.⁷⁹⁶ Juuri tähän katsomiskokemuksen keston kasvattamiseen ja ajatusten herättämiseen maalaustaiteen retoriset keinot tuntuivat tähtäävän.

Lienee tarpeellista korostaa, ettei Erik Enroth kuvannut taiteessaan yhtä rajoja tai raakoja aiheita kuin saksalaiset taiteilijat ensimmäisen maailmansodan jälkimainingeissa (Goyasta puhumattakaan). Enrothin teoksissa on hyvin vähän kuolemaa, eikä käytännössä lainkaan seksuaalista väkivaltaa. Enrothin ”brutaalisuus” oli ehkä pikemminkin juuri sovinnaisuutta, tekopyhyttä ja pikkuporvarillista ”hyvää makua” vastaan suunnattua karkeutta, kuten ruotsalaisella Gösta Adrian-Nilssonilla (joka oli Weimarin tasavallan taiteen pohjoismainen aikalainen). Joka tapauksessa Enrothin ilmaisukieli poikkesi ”kesymmän” modernismin taiteellisista tehokeinoista.

Silloinkin, kun Enroth kuolemaa käsitteli, hän teki sen allegorian ja symbolismin keinoin. Tämä erottaa hänet suurimmasta osasta Weimarin tasavallan taiteilijoita, mutta yhdistää erääseen toiseen oman tiensä kulkijaan, Max Beckmanniin. Vaikka Beckmannille keskeinen myyttinen ulottuvuus puuttuu Enrothin teoksista oikeastaan kokonaan, on taiteilijoiden välillä monia yhtäläisyyksiä, joita on kiinnostavaa tarkastella tässä yhteydessä.

3.2.2 Max Beckmannin ”taianomainen todellisuus”

Max Beckmann on erityisen kiinnostava taiteilija paitsi Enroth-tutkimuksen, myös hermeneuttisen taiteentutkimuksen näkökulmasta. Beckmann ei hyväksynyt formalistista lähtökohtaa tai ajatusta taiteesta dekoraationa. Hänelle taide oli ”ymmärryksen ja valistuksen väline”, tapa päästä sinuiksi olemassaolon kysymysten kanssa.⁷⁹⁷ Beckmann on yritetty sijoittaa milloin ekspressionismiin ja milloin uusasiallisuuteen, mutta tämä ilmaisultaan monipuolinen ”yksinäinen susi” on yhtä hankala lokeroitava kuin Enrothkin. Ensimmäinen maailmansota oli Beckmannille maailmankatsomuksellinen mullistus ja järkytys. ”Sodanjälkeisten vuosien kaaoksessa hän loi voimakkaita teoksia, joilla kuvasi ja kyseenalaisti aikansa sosiaalista ja poliittista tilannetta.”⁷⁹⁸

Beckmann oli eurooppalaisen taiteen historian perillinen, joka kuitenkin ”muunsi maisemat ja asetelmat, muotokuvat ja alastontutkielmat läpeensä modernille kielelle (ilmaukselle, idiomille)”.⁷⁹⁹ On muistettava myös Erik Enrothin laaja taidehistorian tuntemus ja klassiset aiheet, jotka hän muunsi omalle kielelleen (tai ”slangilleen”, kuten Sigrid Schauman muotoili). Timo Valjakka huomioi vuoden 2012 retro-

⁷⁹⁶ Šklovski 1917/2001, 34.

⁷⁹⁷ Selz 1989, 8.

⁷⁹⁸ Selz 1989, 8.

⁷⁹⁹ Selz 1989, 8.

spektiiviä tarkastellessaan, kuinka klassinen maalari Enroth lopulta on. Ekspressiivisyyttä korostettaessa usein unohtuu, kuinka “[m]aalaukset ovat toki voimakkaita, mutta ekspressionismin leima ei tee niille oikeutta. Vaikka ne joskus ovat kuin kiireessä maalattuja, ne eivät koskaan ole vaistonvaraisia tai spontaaneja. Sommittelu ja rakenne ovat kohdallaan.”⁸⁰⁰ Tradition tuntemuksen pohjalta on tehty uusia tulkintoja ja päivitetty sanomaa.

Peter Selz näkee, että Beckmann liittyy perinteestä ammentavien modernistien valtavirtaan (kuvataiteilijoista hän mainitsee de Chiricon, Picasson ja Baconin, kirjailijoista Mannin, Joycen ja Kafkan sekä elokuvaohjaajista Bergmanin ja Antonionin). “Kaikkien teoksissa käsitystä ihmisen vieraantuneisuudesta korostetaan käyttämällä kovaa fyysistä todellisuutta.”⁸⁰¹ Teemu Mäki vertaa Enrothia Beckmanniin (ja Pablo Picassoon) ja kirjoittaa vieraantuneisuuden ja ankaran fyysisyyden yhteyksistä.

Erikin ja Maxin (ja tiettyinä kautena myös Pablon) maalauksissa ihmisvartalot ovat raskaita ja kouristelevia, mustat viivat halkovat niitä ja töröttävät kuin rauditus hajoavasta betonista. Ihmisen lihallisuus korostuu, ja samalla hänen motiivinsa ristiriitaisuus: verenhimoisuus ja hellyydenkaipuu. Olemassaolo näyttäytyy ennen muuta kamppailuna ja sitä kamppailua nämä heput maalasivat näkyviin silloinkin, kun tekivät aivan arkisia muotokuvia, maisemia ja asetelmia, joissa kiihkeä kouristelu ja konfliktin tuntu leviää kaikkialle: pöytäliinan laskoksetkin ovat usein äkäiset ja vaaralliset. Kaikki kolme tykkäsivät usein myös pykätä antiikin tragedioita muistuttavia allegorioita ihmisen kamppailusta toisen ihmisen tai omien himojensa ja vikojensa armoilla.⁸⁰²

Mäen kuvaus Enrothin ja Beckmannin (ja Picasson tietyn kauden) teoksista voisi olla kuvaus myös amerikkalaisesta *film noir* -elokuvasta. Näissä elokuvissa lavastus ja valaistus tukivat “konfliktin tuntua”, eikä päähenkilö suinkaan ollut mikään yli-ihminen, vaan nimenomaan “omien himojensa ja vikojensa armoilla” kipuileva yksilö.

Maalaustaiteen traditiosta tietoinen Beckmann aloitti uransa “vanhojen mestarien” innoittamana, ja suosi suuria teemoja siinä missä suuria kankaitakin. Vasta ensimmäinen maailmansota peruuttamattomine vaikutuksineen pakotti Beckmannin muuttamaan tyyliään, ja samalla taiteilija siirtyi kohti modernimpaa ilmaisua.⁸⁰³ Mihinkään tyyliisuuntaan Beckmann ei kuitenkaan sujahtanut yhtään sen sujuvammin kuin aiemminkaan. Ekspressionismi, *Neue Sachlichkeit* ja maaginen realismi tavoittivat kaikki joitain piirteitä Beckmannin taiteesta, mutta eivät toimineet taiteilijan tuotannon luokituksina (ikään kuin taiteilijan tuotanto tarvitsisi lokeroita yhdellä sanalla). Saksalainen taidehistorioitsija Hans Belting viittaaakin aikalaiskirjoituksiin, joissa Beckmann esitettiin yksinäisenä sutena, tai Wilhelm Hausensteinin sanoin,

⁸⁰⁰ Timo Valjakka, “Sulan raudan hehkua ja palava autiomaa”, *Helsingin Sanomat* 8.3.2012.

⁸⁰¹ Selz 1989, 10.

⁸⁰² Teemu Mäki, “Tuskainen harakka nautiskelee”, *Taide* 2/2012.

⁸⁰³ Belting 1989, 12.

“yhden hevosen vetäminä vaunuina” (*Einspänner*), jotka “kantavat taidehistorian raskasta taakkaa muassaan”.⁸⁰⁴

Luokituksista pätevin ja pitävin, ainakin mikäli Beltingiä on uskomisen, onkin “saksalainen”. Useaan otteeseen todetaan, kuinka Beckmannin reseptio keskittyi nimenomaan sen seikan ympärille, että kyseessä oli perustavanlaatuisella tavalla saksalainen taiteilija. Belting toteaa, että esimerkiksi Lontoossa pidetystä näyttelystä 1938 ei myyty yhtäkään teosta juuri siitä syystä, että teoksia pidettiin niin “saksalaisina”. Kiinnostava, miltei surkuhupaisa ristiriita syntyy, kun muistaa, että vuoden 1933 jälkeen Beckmannin oli hyvin vaikea työskennellä Saksassa eikä hänen taiteestaan saanut kirjoittaa mitään. Vuonna 1937 hänen teoksensa riippuivat Münchenin Haus der Kunstissa natsien “rappiotaiteen” (*Entartete Kunst*) näyttelyssä. Beltingin mukaan vasta Yhdysvalloissa osattiin arvostaa Beckmannin taidetta, ja nimenomaan New Yorkin abstraktin maalaustaiteen koulukunnan perustaneet nuoret avantgardetaiteilijat suorastaan ihailivat Beckmannia.⁸⁰⁵

Beckmannille tärkeintä ei ollut tyyli vaan sisältö. Taide oli jotain ylevää, jonka tuli tarjota välähdys ajattomista totuuksista (vrt. Heideggerin totuuden asettuminen teokseen) ja valistaa ihmisiä sen sijaan, että se olisi pelkkää viihdykettä tai esteettistä mielihyvää tarjoavaa dekoraatiota. Vikurointi klassista muoto-oppia vastaan ei sopinut Beckmannin pirtaan.⁸⁰⁶ Hänkin tosin sortui muodon peukalointiin kritisoidessaan hienovaraisesti vähemmän merkityksellisinä pitämiään suuntauksia, kuten kubismia (samalla, kun sai tästä itsekin vaikutteita). Kaikessa formalismin kritiikissään Beckmann kuitenkin tuntui viittaavan nimenomaan tyylillisesti sinne tänne todistaessaan omaa pointtiaan taiteen totuudesta ja merkityksestä sinällään.⁸⁰⁷ Myös Erik Enroth jäsensi maailmaa taiteen avulla (kuten muiden ohella Otto Dix) ja näki taiteen perimmäisen totuuden lähteenä, mutta kriittisen siteerauksen sijaan poimi halua-miaan vaikutteita sieltä täältä ja pikemminkin inspiroitui niistä, yleensä vielä siinä määrin huolettomasti, että teoksista on vaikea löytää ainakaan tiettyä tyyli-suuntaa vastaan kohdistuvaa kätkeytyä ironista agenda. Enroth haukkui väheksymänsä tyyli-suunnat ja taiteilijat muistiinpanoissaan ja kirjeissään.

Beckmann oli kiinnostunut taiteen todellisuudesta, sen “sijoittumisesta dekoraation ja realismin välimaastoon”.⁸⁰⁸ Myös Erik Enroth paini vastaavan problematiikan parissa, kuten muistamme luonnosvihkon Braque-sitaatista: “Jos menettää kosketuksen todellisuuteen, ajautuu väijäämättä dekoraatioon.”⁸⁰⁹ Beckmann pyrki pääse-

⁸⁰⁴ Belting 1989, 13.

⁸⁰⁵ Belting 1989, 11–14. Ristiriitaista on sekin, että New Yorkin nuoret avantgardistit ihastuivat Erik Enrothin hengenheimolaiseen, kun taas Enroth ei juuri ymmärtänyt esimerkiksi abstraktin ekspressionismin päälle.

⁸⁰⁶ Belting 1989, 18.

⁸⁰⁷ Belting 1989, 23–27. Jälleen kiinnostavana vertailukohtana näyttäytyy paitsi Erik Enroth, myös GAN.

⁸⁰⁸ Belting 1989, 26.

⁸⁰⁹ Erik Enrothin käsin kirjoitettu merkintä muistivihkosta vuosilta 1965–66.

mään taiteellaan “niin kutsutun todellisuuden tuolle puolen”.⁸¹⁰ Todellisuuden ja todenkaltaisuuden suhde on saksalaistaiteilijan ajattelun ytimessä.

Pyrkimyksenäni on aina tavoittaa todellisuuden taianomaisuus ja siirtää tämä todellisuus maalaukseen – tehdä näkymätön näkyväksi todellisuuden välityksellä. Tämä kuulostaa paradoksaaliselta, mutta todellisuushan se on, mistä olemassaolomme mysteeri muodostuu.

[...]

Aihe itsessään ei ole tärkeä, vaan aiheen siirtäminen abstrahoituna teoksen pintaan maalauksen keinoin. Näin ollen minun ei tarvitse abstrahoida asioita, sillä jokainen objekti on jo valmiiksi tarpeeksi epätodellinen, niin epätodellinen, että voin muuttaa sen todeksi ainoastaan maalauksen keinoin.⁸¹¹

Taiteilija tarjoaa uuden näkökulman arkipäiväiseen, ilmiselväksi käyneeseen, ja saa katsojan tarkastelemaan sitä uusin silmin. Taiteilija pyrkii tavoittamaan “toden”, mutta tällä ei ole mitään tekemistä naturalistisen todellisuusilluusion kanssa. Myös esimerkiksi taidemaalari Francis Bacon (1909–1992) ilmaisi pyrkimyksekseen maalata teoksia, jotka ovat “todellisuutta todempia”.⁸¹²

Beckmannin taide on monilta osin kytköksissä Heideggerin filosofiaan. Belting näkee Beckmannin taiteelle keskeiseksi konfliktin tradition ja modernismin välillä. Beckmann oli huolissaan taiteen “maallistumisesta” ja halusi palauttaa myytit taiteen keskiöön. Taiteen ja elämän välistä “muuria” ei tulisi yrittää rikkoo, kuten dada tai Bauhaus nähtävästi yrittivät tehdä. Taiteella tuli yhä olla messiaaninen, yksilön vapahtamiseen tähtäävä tehtävä, ja taiteilijanero oli tässä prosessissa se prometheaaninen hahmo, joka oman hyvinvointinsa kustannuksella tarjosi muille mahdollisuuden nähdä olevaisen perimmäinen totuus.⁸¹³

Tradition ja modernismin konflikti laajenee Beckmannilla yksilön ja maailman väliseksi kamppailuksi. Tätä modernin tietoisuuden dilemmaa on käsitelty etenkin kirjallisuudessa, ja saksalaisen idealismin henkinen perintö hönkii vahvasti myös Beckmannin niskaan. Beckmannilla nämä kysymykset vieläpä yhdistyvät vahvasti hänen näkemykseensä taiteilijan roolista, sekä humanismin ja taiteilijuuden yhteen kietoutumisesta. “Luova nero” toimii “perimmäisten totuuksien vartijana” ja tarjoaa

⁸¹⁰ “What I want to show in my work is the idea that hides itself behind so-called reality [...]” Max Beckmann, “On My Painting” (1938), julkaistu uudelleen lähteessä Belting 1989, 117.

⁸¹¹ Belting 1989, 117. Tässä on yhteys Italian maalaustaiteen maagiseen realismiin, mutta siitä tarkemmin tuonnempana.

⁸¹² Michael Peppiatt (2015, 118) siteeraa Baconia elämäkerrallisessa muistelmateoksessaan *Francis Bacon in Your Blood*. “For me, realism is a question of capturing life as it is and returning it more violently, more intensely, on to the nervous system. People say I’m an Expressionist, but I think of myself as a realist. After all, I have nothing to express. I’m not trying to say anything in particular in my work. I’m simply attempting to convey my sensations about existence at the deepest level I can. After all, people live behind screens, they live screened off from reality, and perhaps, every now and then, my paintings record life and the way things are when some of those screens have been cleared away. That’s probably why so many people find my work horrific.”

⁸¹³ Belting 1989, 49.

“vapautuksen” epärationalisessa maailmassa kärvistelevälle vieraantuneelle ihmiselle.⁸¹⁴

Beckmannin ajattelussa on kaikuja Nietzschen filosofiasta, jossa taiteilija “tarjoaa yksilölle juuri sen, minkä moderni yhteiskunta häneltä kieltää: identiteetin ja mystisen siteen maailman salaisuuksiin”.⁸¹⁵ Belting jopa liittää Beckmannin käsityksen taiteilijasta Faustin ja Zarathustran kaltaiseen *Übermensch*-ajatteluun.⁸¹⁶ Vaikka tämä on sikäli ristiriidassa Heideggerin ajattelun kanssa, että hänen mukaansa taiteella ei varsinaisesti ole tekijää (tämänkin Heidegger tosin ilmaisee ristiriitaisesti, kuten todettua), on Heideggerinkin taideteoriassa siinä mielessä prometheaaninen juonne, että taideteoksen luoja mielletään “kanavaksi, joka tuhoutuu teoksen synnyttyä”.⁸¹⁷ Taiteilija on ihmiskunnan hyväksi uhrautuva poikkeusyksilö, vaikka nimenomaan yksilöllisyys valmiista teoksesta katoaakin. Valmis teos “puhuu ei-subjektiivisella olemisen äänellä”.⁸¹⁸

Reijo Kupiainen kutsuu Heideggerin ajattelussa “esteettiseksi reflektiivisyydeksi” sitä taideteoksen mobilisoimaa prosessia, jossa “merkityksellistämme jokapäiväisyyttämme”. Esteettinen refleksiivisyys “paljastaa niitä erotteluja, joista kulttuurimme on rakentunut”.⁸¹⁹ Tämä liittyy paitsi ajatukseen merkitysten syntymisestä eroavaisuuksien välityksellä, myös yksilön ja yhteisön väliseen konfliktiin uusien merkitysten provosoijana. “Taideteos ei siis tuo esille totalisoitua totuutta, vaan juuri ne erottelut, joista totaliteetti on rakennettu, kun erityinen on hylätty kulttuurin marginaaliin ja reuna-alueille. Näin taide antaa äänen tälle erityiselle, joka ei voi puhua vallitsevan totuuden kielellä, jolla todellisuus on merkityksellistetty.” Asettuessaan taideteokseen vallitseva totuus ikään kuin sirpaloituu niiksi osasiksi, joista se on rakentunut. Näin yksi totuus muuttuu “moniksi totuuksiksi, jotka kukin merkityksellistävät todellisuutta”.⁸²⁰

Erik Enroth etsi edellä mainittua “ääntä”. Hän ei voinut “puhua vallitsevan totuuden kielellä”, vaan hänen oli kehitettävä oma idiom, maalausjälki, taiteellinen diskurssi, jota arvostelussa kutsuttiin “slangiksi”. Runonsa *Det sägs att spikar äro gjorda av spikens idé ty annars kunde ju järnet bli fågelburar* loppusäkeissä Enroth nostaa sirpaleen merkitykselliseksi taikakaluksi, näkemisen välineeksi, jonka avulla asioiden oikeat mittasuhteet paljastuvat. Kokonaisuus nähdään osasten avulla. Luultavasti kubismin tapa tarjota asioiden katsomiseen useita yhtäaikaista näkökulmia oli yksi Enrothiin vedonnut tekijä.⁸²¹

⁸¹⁴ Belting 1989, 49–53.

⁸¹⁵ Belting 1989, 53.

⁸¹⁶ Belting 1989, 60.

⁸¹⁷ Heidegger 1935/1995, 39. Ks. myös Kupiainen 1997, 83.

⁸¹⁸ Kupiainen 1997, 83.

⁸¹⁹ Kupiainen 1997, 84–85.

⁸²⁰ Kupiainen 1997, 84–85.

⁸²¹ Kannattaa muistaa tässä yhteydessä myös Enrothin muistikirjan Picasso-sitaatti “Osa edustamassa kokonaisuutta”, ks. tämän tutkimuksen s. 173. Runon tulkinnasta lisää ks. Moisio 2012, 61.

Beckmannin osiin purkama totaliteetti muodostui toisaalta yhteisöä yksilöllisyyden sijaan korostaneesta preussilaisuudesta, toisaalta tämän vastareaktioksi syntyneestä modernismista, joka hylkäsi perinteet ja korvasi ne ”persoonallisilla värivalinnoilla” ja ”vääristyneillä muodoilla”. Beckmannin erityisyys johti yhä korostuneempaan eristyneisyyteen, sillä hän ei ollut kotonaan sen paremmin avantgardistien kuin kansallissosialismin ihanteita myötäileiden traditionalistienkaan parissa.⁸²² Yksilön ja maailman välinen ristiriita oli varmasti hyvin kouriintuntuvasti läsnä myös Beckmannin elämässä.

Vaikka ei heittäytyisikään biografismin pyörteen vietäväksi, on syytä palauttaa mieleen joitain yksityiskohtia Erik Enrothin elämäntaipaleelta. Yksilön ja maailman välinen konflikti on varmasti tarjonnut pohjan myös Enrothin taiteelliselle luomis-työlle. Yksinäisyys ja ulkopuolisuus varjostivat hänen lapsuuttaan ja nuoruuttaan, ja myös taiteilijana Enroth piti etäisyyttä muihin, erityisesti taiteilijaryhmiin. Yhteiskunnan väkipyörässä hän oli yhdentekevä pelinappula jo sodassa. Täysin poikkeuksellinen ja 1950-luvun Suomessa varmasti miltei ainutlaatuinen mesenaattiavioliitto eristi taiteilijaa entisestään muista. Onkin mielenkiintoista, kuten Teemu Mäki huomioi, että Enrothin “[t]eoksissa ei ole mitään henkilökohtaista tilitystä, päinvastoin: Erik maalaa koko ajan lähinnä ihmiskäsitystään ja maailmankatsomustaan, ei yksittäistapauksia.”⁸²³ Enrothin ihmiskäsitys ja maailmankatsomus eivät teosten perusteella ole sieltä valoisimmasta päästä, mutta eivät ne ole sitä Beckmannillakaan.

Mustat ääriviivat ja tilan ongelma ovat keskeisiä molempien taiteilijoiden tuotannossa. Aikaisemmassa sitaatissa mainittiin jo mustat viivat, mutta Mäki huomioi myös ahtaan tilan niin Enrothilla kuin Beckmannillakin. ”Erikin kiihkeissä maalauksissa kuvatila on yleensä klaustrofobinen – kuten Maxilla aina – perspektiivi on litistetty niin, että horisontti tai interiööriin seinät tuntuvat hyökkäävän päälle ja kaiken painovoimaista ruumiillisuutta on korostettu raskailla ääriviivoilla ja liioitelluilla varjoilla [...]” Mäki huomioi myös perspektiivin vastakkaisen käytön, syvyysvaikutelman liioittelun niin, ”että pakopiste tuntuu imevän maalauksen hahmoja ja katsojaa ki- taansa kuin ylivoimainen pyörre”. Mäki kytkee edellä kuvatut tehokeinot sen korostamiseen, ”että ihminen ei ole vapaa, vaan että hänen kuolevaisuutensa, perimmäinen yksinäisyytensä ja ympäröivät *konkreettiset* fysikaaliset, sosiaaliset ja poliittiset olo- suhteet asettavat hänen touhuilleen ja tunteilleen reunaehdot, joita ei voi kieltää – ellei yritä itsepetosta.”⁸²⁴

⁸²² Ironista kyllä, jotkut arjalaisten ihanteiden huumaamista taiteilijoista mielsivät Beckmannin hengenheimolaisekseen johtuen menneen maailman arvojen korostamisesta modernismin edistykellisyiden sijaan. Ks. Belting 1989, 74.

⁸²³ Teemu Mäki, ”Tuskainen harakka nautiskelee”, *Taide* 2/2012. Tästä on joitain poikkeuksia, mutta ne ovat harhalukuisia. Esimerkiksi maalauksessa *Elämänpuu* (1950–53) voi tulkita olevan viittauksia Enrothin omaan elämään, kaikesta allegorisuudesta huolimatta.

⁸²⁴ Teemu Mäki, ”Tuskainen harakka nautiskelee”, *Taide* 2/2012. Ahtaat tilat ja päälle kaatuvat seinät ovat tuttuja myös ekspressionistisesta elokuvasta samoin kuin film noirista. Molemmissa esiintyy myös pyörre, jonka Kracauer (1947/1987, 81) mainitsee kaaoksen symboliksi.

Hans Belting puolestaan huomioi, kuinka tilan problematiikalla on Beckmannin tuotannossa sekä “eksistentiaalinen ulottuvuus” että “taiteellinen merkitys”. Ensimmäinen mainittu “peilaa täysin ympäröivän tilan armoilla olevan yksilön kokemusta ja pyrkimystä määrittää identiteettinsä itsenäisesti”, kun taas jälkimmäinen liittyy siihen, miten “todellinen ympäristö” siirretään “maalattuun ympäristöön”. Tämä puolestaan “ei ole pelkästään kompositiota koskeva taiteellinen probleemi, sillä Beckmannille taide lupaa tien pois henkilökohtaisesta inhimillisestä dilemmasta.”⁸²⁵ Belting mainitsee myös mustat viivat ja pintaan taivutetut, kuvatilaa integroidut muodot, jotka muistuttavat Cézannen ja Matisen tyylistä. Belting siteeraa Carl Einsteinia todettaessaan, että taiteilija “motiivien deformaatiolla pyrkii varmistamaan kontrollinsa näiden suhteen” ja että hänellä “brutaalisuudella aiheitaan kohtaan puolustautuu maailmaa vastaan”.⁸²⁶

Myytistä muodostui Beckmannin luomistyölle keskeinen sisältö. Myytin avulla Beckmann “kurkisti arkaaiseen menneisyyteen, joka oli hautautunut moderniin roskaan”.⁸²⁷ Valistus ja tiede korvasivat myytin, mutta moderni vieraantuneisuus palautti sen arvon. Myytit ovat “visuaalisia narratiiveja, jotka sisältävät arkaaisen totuuden”.⁸²⁸ Beckmannin taiteen tarkoitus on löytää keino säilyttää myytin merkitys moderneissa ilmaisukeinoissa.⁸²⁹

Varsinaisiin myytteihin tai mytologiaan viitataan Erik Enrothin tuotannossa hyvin vähän, ja silloinkin epäsuorasti (Prometheus-viittaukset jne.). Myyttien narratiivisuus ja niihin sisältyvä “arkaainen totuus” olivat Enrothin elämässä läsnä nimenomaan oman elämän ja olemuksen “myyttittämisessä”. Tähän liittyy keskeisesti alaluvussa 2.2.4 esitelty mallitarinan (*masterplot*) käsite. Kuten myyteissä usein, myös mallitarinoissa moraalinen elementti on keskeisellä sijalla: hyvä ja paha ovat selvästi tunnistettavissa.⁸³⁰

Sen sijaan kaipuu arkadiaan on läsnä erityisesti Erik Enrothin runoissa. Enrothin runouteen syvennyttään tarkemmin neljännessä luvussa, mutta tässä vaiheessa on tärkeää huomioda runojen dualismi. Runojen aihepiiri aaltoilee antiikin arkadian ja maanviljelyksen ylistyksestä edistyneen teknologian ihannoituihin (tosin ei ilman dystooppisia sävyjä) ja nykyaikaisten (eli siis sodanjälkeisten) kaupunkien löyhtyneen moraalien ilmapiiriin. Klassinen ja moderni, luonto ja teknologia ovat alituisessa dialogissa. Luominen näyttäytyy jumalallista alkuperää olevaksi ja taideteoksen luomisella on kreationistisia konnotaatioita.

Tradition ja nykyajan yhteensovittaminen tuotti päänvaivaa myös Max Beckmannille. Hans Belting huomioi, kuinka “Beckmann piti itsepäisesti kiinni tradition

⁸²⁵ Belting 1989, 36.

⁸²⁶ Belting 1989, 36.

⁸²⁷ Belting 1989, 36.

⁸²⁸ Belting 1989, 71.

⁸²⁹ Belting 1989, 77.

⁸³⁰ Abbott 2008, 48.

kestävästä elinvoimasta ja pyrki mukauttamaan kokemuksen luonnosta ja maailmasta modernin ilmaisun piiriin.”⁸³¹ Erityisesti tämä näkyi maisemamaalauksen lajityypissä, jota “Mondrian lakkasi maalaamasta jo varhain” ja jota “Picasso ei maalannut koskaan”. Kubisteille maisema edusti menneen maailman lajityyppiä ja surrealistitkin maalasivat lähes yksinomaan “merimaisemia, jotka muodostuivat psyyken sisäisistä kuvista.”⁸³²

Suomalaiseen modernismiin päästään tuonnempana, mutta tässä vaiheessa on kiinnostavaa huomioida, kuinka erilainen suhde suomalaisilla taiteilijoilla (ja taideyleisöllä) on ollut maisemaan lajityyppinä. Suomessa maisema on ollut paitsi hyväksytty, myös yksi suosituimpia lajityyppejä kuvataiteessa. Kansallismaiseman kuvaajia on arvostettu kaikkina aikoina, ja myös miltei jokainen modernistimmekin on maiseman traditioon kontribuoinut. Jopa monet abstraktin taiteen edustajat ovat saaneet inspiraatiota maisemallisista elementeistä.⁸³³

Erik Enroth maalasi maisemaa siinä missä asetelmia ja henkilötutkielmiakin. Varhaistuotannon lyyristen ja säyseiden maisemien jälkeen alkoi modernismi tuoda omaa painolastiaan teoksiin, kuten monet taiteilijan teoksia tarkastelleet ovat panneet merkille. Enrothin “cumuluspilvetkin ovat kepeitä kuin perunasäkit,” kuten Teemu Mäki on huomannut.⁸³⁴ Soili Sinisalo puolestaan muistuttaa, kuinka maalauksessa *Kallioita* (1949) “maasto nousee lähes väkivaltaisina töytäisyinä kohti hurjistunutta taivasta, jota vasten puut sojottavat terävinä kuin nostokurjet”.⁸³⁵ Sinisalon kuvaus Enrothin maalauksesta muistuttaa paitsi Ludvig Meidnerin apokalyptisiä kaupunkikuvia, myös esimerkiksi Robert Wienen ohjaaman *Tohtori Caligarin kabinetin* (1919) lavasteita. Enrothin maisemat olivat siinä määrin modernistisia (tai kuten monet arvostelijat totesivat: “miehekkäitä”), että perinteisempää luontoläheistä lyyrisyyttä peräänkuuluttanut taideyleisö oli hämillään. Enroth ei tehnyt myönnetyksiä ilmaisutarpeensa suhteen vaan kyllästi kaiken kuvaamansa käsityksellään ihmisestä ja maailmasta. Konflikti oli tässä käsityksessä keskeisellä sijalla, oli sitten kyse ihmisen ja maailman tai tradition ja modernin välisestä kamppailusta.

Konflikti yksilön ja maailman välillä johti Max Beckmannin taiteessa eräänlaiseen kertojaminän konstruktioon, joka tarkastelee maailmaa näyttämönä. Beckmannin kertojapositiolla on enemmän yhteistä moderniin romaaniin kuin kuvataiteeseen, kuten Hans Belting huomioi. Kyse on kerronnasta, jossa päähenkilö ei ole varsinainen kertoja, mutta jossa “kerronnallinen säie on kyllästetty tämän kertoja-

⁸³¹ Belting 1989, 40.

⁸³² Belting 1989, 40.

⁸³³ Esimerkiksi konstruktivistina tunnettu Göran Augustson on kertonut saaneensa innoitusta abstraktioonsa milloin “aaltojen rytmikkäästä liplattelusta”, milloin “pärekaton rivistöä” (“Suomalainen taiteilija: 15 taiteilijahaastattelua”. *Taide* 2/1996). Kain Tapperin informalismi on puolestaan läpeensä luonnosta inspiroitunutta (ks. esim. Lukkarinen 2001). Maiseman ja abstraktion suhteesta ks. esim. Moisio 2015.

⁸³⁴ Teemu Mäki, “Tuskainen harakka nautiskelee”, *Taide* 2/2012.

⁸³⁵ Sinisalo 1980, 5.

minän näkökulmalla”. Vain refleктоimalla maailmaa ympärillään tämä moderni ihmispolo pystyy kestävänsä railoa itsensä ja maailman välillä. Tässä Belting viittaa maailmaan näyttämönä Beckmannin taiteessa. Kyseessä ei ole “Beckmannin näytelmä”, mutta siitä “tulee hänen, kun sitä kuvataan hänen näkökulmastaan”.⁸³⁶ Tämä teatterivertaus on kiinnostava ja se on syytä pitää mielessä, kun seuraavassa alaluvussa päästään amerikkalaiseen fiktion ja erityisesti Charles Jacksonin romaanin *The Lost Weekend* (1944) päähenkilöön.

Minän ja maailman välinen railo on varsin kirjallinen teema, ja Belting epäileekin tätä syyksi sille, että kuvataiteen tutkijat ovat vältelleet sitä.⁸³⁷ Tämä “maalauksen autonomiaa heikentävä kirjallinen stigma”, kuten Belting sitä kutsuu, voi olla osasyynä myös sille, etteivät “kirjallisuudentutkimuksen metodit ole olleet erityisen suosittuja taidehistorioitsijoiden keskuudessa”. Dada ja surrealismi ovat Beltingin mukaan ainoat poikkeukset, joille “on sallittu kirjallinen profiili”.⁸³⁸ Yksilön ja maailman välistä konfliktia heijastelevat piirteet ovat kuitenkin olleet varsin yleisiä modernissa taiteessa, eivätkä suinkaan ole mitenkään saksalainen ilmiö. Seuraavaksi siirrytään toiselle tämän tutkimuksen kontekstissa kiinnostavalle kulttuurialueelle, josta myös Max Beckmann löysi aikanaan ymmärrystä taiteelliselle ilmaisulle.

3.2.3 Yhdysvaltalainen fiktio toisen maailmansodan kontekstissa

Vaikka Yhdysvaltoja toisen maailmansodan jälkeen on hankala verrata ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen Saksaan tai 1940-luvun Suomeen, on konfliktinjälkeisessä yhteiskunnallisessa tilanteessa myös paljon yhteistä. Vaikka Yhdysvallat lukeutui sodan “voittajiin” eikä sen infrastruktuuri ollut kokenut samaa täystuhhoa kuin Euroopassa, palasivat myös monet amerikkalaiset sotilaat kotiin illuusionsa menettäneinä. Monilla oli vaikeuksia sopeutua siviilielämään taisteluiden jälkeen. Ydinaseen käyttö korosti apokalyptistä tunnelmaa, ja kylmä sota teki tuloaan. Maailma oli karrikoidusti jakautunut kapitalistiseen länteen ja kommunistiseen itään. Poliittinen ilmapiiri oli vainoharhainen, mikä huipentui senaattori Joseph McCarthyn masinoimiin kommunistivainoihin 1950-luvun alussa.

Sodanjälkeistä kokeellista amerikkalaista fiktiota tutkinut Josephine Hendin esittää, kuinka siinä viedään äärimmilleen modernille fiktiolle tunnusomaiset teemat, joita ovat “taistelunhaluisuus, fragmentaarisuus, piittaamattomuus ja merkityksettömyys”.⁸³⁹ Hendin näkee, että sodanjälkeinen fiktio etsi edellä mainitulla tavalla keinoja

⁸³⁶ Belting 1989, 79. Tällaisesta kertojapositionista kirjallisuustieteen näkökulmasta seuraavassa alaluvussa.

⁸³⁷ Belting 1989, 81–82.

⁸³⁸ Belting 1989, 81–82.

⁸³⁹ Hendin 1979, 240. Englanninkieliset ilmaisut ovat *combativeness*, *fragmentariness*, *coolness* ja *meaninglessness*. Etenkin *coolness* on hankala suomentaa yhdellä sanalla.

käsitelläkseen elämän väkivaltaisuutta, lyhytaikaisuutta ja ankaruutta.⁸⁴⁰ Kokeellisessa fiktiossa ilmeni Hendinin mukaan eräänlainen yksilöllisen kokemuksen prosessi (*personalization*), jossa sota-ajan traumoja käsiteltiin henkilökohtaisina kokemuksina. Aggressio tunteena ja teemana astui esiin yhdysvaltalaisessa kirjallisuudessa ensin väkivallan kuvauksina ja kehittyi sodanjälkeisinä vuosina kirjallisuudeksi henkilöstä kamppailusta, huumeriippuvuudesta, seksuaalisista nöyryytyksistä ja rikollisuudesta.⁸⁴¹



Kuva 29. *Sokea*, 1950–53, öljyväri pahville, 140 x 105,5 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

Hendinin kirjoituksista käy ilmi, että vaikka aggressio ensin esiintyikin nimenomaan suoraan väkivallan kuvauksina, alkoi se hiljalleen ilmetä myös muilla tavoin, piilevänä ja pinnan alla kuohuvana. Sodan suoria kuvauksia ei Erik Enrothin taiteessa juuri ole TK-piirustuksia ja suurta *Sota*-maalausta lukuunottamatta, mutta aggressio on monin tavoin läsnä hänen maalauksissaan. Enroth “jatko i taistelu” taiteessaan. Tämä ilmenee paitsi armottoman paljastavista henkilökuvista (*Muotokuva*, 1949) ja arkisen kamppailun tutkielmista (*Paja* ja *Elonleikkuu*, molemmat 1953), myös sodanjälkeisen yhteiskunnan siveettömän ilmapiirin kuvauksista (*Katu* ja *Kasvoja kadulla*, molemmat 1950–53). Kaupunki uhkaavine, päälle kaatuvine kerrostaloineen ja lohduttomine maisemineen (kuten esimerkiksi maalauksessa *Sokea*, 1950–53; Kuva 29) tarjoaa dystooppisen miljööön löytyneen moraalin ilmenemiselle. Enrothin taiteen yhteydessä puhuttiin “kovaksikeitetystä” ilmaisus-

ta, ja *Turun Sanomissa* 20.11.1960 hänen ekspressionismiaan luonnehdittiin “piittaamattomaksi”.⁸⁴²

Suurkaupunki paljasti armottomat kasvonsa jo Weimarin tasavallan aikaisessa taiteessa. Toiset taiteilijat, kuten Heinrich Zille, kuvasivat lähes yksinomaan köyhälistökorttelien kurjuutta. Toiset taas, kuten George Grosz, esittivät rinnan kerjäävät sotarammat ja ylimystön hillittömän elostelun. Tehtaiden ja korkeiden kerrostalojen välissä vaeltavat niin työläiset, prostituoidut kuin rikollisetkin. Ludwig Meidner aloitti apokalyptisten kaupunkinäkökymien kuvaamisen jo ennen sotaa. Kaupungit liekehtivät

⁸⁴⁰ Hendin 1979, 240.

⁸⁴¹ Hendin 1979, 243–244.

⁸⁴² *Turun Sanomat* 20.11.1960.

ja seinät kaatuvat päälle.⁸⁴³ Malcolm Bradbury viittaa teoksessaan *The Modern American Novel* sodan jälkeen kirjoitettuihin romaaneihin ja toteaa, kuinka yhteiskunta ja urbaani maisema esitetään miljöökuvauksessa synkäksi ja painajaismaiseksi, jotta korostetun ankara ja lohduton suurkaupunki tapahtumien näyttämönä rinnastuisi päähenkilön kohtaloon. Nämä yksilön nujertavat kauhun maisemat muuttavat henkilöhahmot joko sosiaalisiksi uhreiksi tai sosiaalisten arvojen kyseenalaistajiksi ja rikollisiksi.⁸⁴⁴

Aiemmin siteeratun *Vardagsnatt*-runon ohella Erik Enroth on kuvaillut sodanjälkeisen kaupunkimiljöön ahdistavia tunnelmia myös runossa *Sol och mögel*. ”Det är sommar/ i stadens bakdel./ Barnskrik/ urinpölar./ Tomma flaskor/ Helios ljusbringarens/ heta andedräkt/ bälgar mellan husen./ Människobostäder/ likt mögelkolonnier./ Otaliga hål/ fyllda med varelser./ Hondjur och handjur./ Utan någon brunsttid/ sker parningen alla nätter/ dagar.”⁸⁴⁵ Ihmisen eläimelliset piirteet korostuvat (kuten esimerkiksi karnevalistisessa maalauksessa *Kasvoja kadulla*) laitakaupungin klaustrofobisissa hökkelikylissä, jotka muistuttavat homekolonnia. Viittaukset estottomaan paritteluun kielivät löytyneestä moraalista. Mieleen palaavat myös Heinrich Zillen kuvitukset elämästä Berliinin kaduilla ja kujilla. Myös Erik Enrothin maalauksen *Katu* (1950–53, Sara Hildénin säätiö) rikinkeltaisen ja myrkyrvihreän kylälästämisessä miljöössä esiintyy paitsi sukupuolista pidäkkeettömyyttä, myös yksi ainakin korvien ja kuonon muodosta päätellen eläimellinen kaksijalkainen.

Liian suoraa linkkiä sodan päättymisen ja seksuaalisen estottomuuden välille ei kannattane vetää, tai ainakin on syytä varoa sen innoittamia ylitulkintoja. Teema esiintyy yhdysvaltalaisessa sodanjälkeisessä (ja aiemmassa) fiktiossa, ja myös Siegfried Kracauer mainitsee sen saksalaisen ekspressionistisen elokuvan yhteydessä. Ensimmäisen maailmansodan vanavedessä äärimmäisen suositut ”[s]eksielokuvat todistivat alkukantaisista tarpeista, jotka sodan jälkeen nostivat päätään kaikissa sotaa käyneissä maissa. Luonto itse yllytti ihmiset, jotka olivat viettäneet ikuisuuden kasvokkain kuoleman ja tuhon kanssa, vahvistamaan vammautuneet elämänvaistonsa liioittelun avulla.”⁸⁴⁶ Jälkimmäisen maailmanpalon kontekstissahan Timo Vuorikoski tulkitsee Erik Enrothin povekkaat naismallit nimenomaan vastaavien patoutumien provosoimiksi.⁸⁴⁷

⁸⁴³ Gerhard Leistner on väitöstitkimyksessään paneutunut Ludwig Meidnerin taiteeseen ja nostaa kiinnostavasti esiin tämän apokalyptisten kaupunkimaisemien yhteyden saksalaisen ekspressionistisen runouden kuvakieleen ja tehokeinoihin. Leistner 1986, 202–203.

⁸⁴⁴ Bradbury 1983/1985, 128–129. Myös film noir -elokuvien ohjaajat osasivat hyödyntää miljöötä vertauskuvallisena elementtinä, oli sitten kyseessä studioon lavastettu ”öinen, sateinen katu” tai autenttinen, ihmisiä vilisevä kaupunkimiljöö. Ks. esim. Hirsch 1981, 15–19.

⁸⁴⁵ Enroth 1950, 36. ”Kesä/ kaupungin laitamilla./ Lasten huutoja/ virtsalammikoita./ Tyhjiä pulloja/ Helios valontuojan/ kuuma hengitys/ käy kuin palkeet talojen välissä./ Ihmisten asumuksia/ kuin homekasvustoja./ Lukemattomia loukkoja/ olentoja täynnään./ Naaraita ja uroksia./ Ilman kiima-aikaa/ tapahtuu parittelua yötä/ päivää.” Runon tulkinnasta ks. Moisio 2012, 63. Olen päivittänyt suomennosta joiltain osin.

⁸⁴⁶ Kracauer 1947/1987, 45.

⁸⁴⁷ Vuorikoski 2004a, 19.

Yhtään väheksymättä sodan tässäkin mielessä tukahduttavaa kiirastulta, ei Vuorikosken ikonologia näyttäydy täysin aukottomana.

Saksalaisessa sotienvälisessä taiteessa seksuaalinen hillittömyys on läsnä hyvin konkreettisesti paitsi prostituution, myös seksuaalisen väkivallan ja intohimomurhien myötä. Vaikka yhdysvaltalaisessa kirjallisuudessa on kuvauksia ”seksuaalisista nöyryyksistä”, ei tämä aihepiiri ulotu ainakaan samassa mittakaavassa kuvataiteen tai elokuvan saralle. Erik Enrothinkin tuotannossa sukupuolielämän kuvaukset rajoittuvat lähinnä runoihin. Varhaistuotannossa on jokunen prostituutioon viittaava grafiikanlehti, esimerkiksi ajoittamaton *Nainen Pariisista (Kokotti)*, sekä kaksi myös ajoittamatonta vedosta, joissa mies- ja naishahmot esiintyvät vaatteitta, toisessa peräti syyleilyyn antautuneina (*Mies ja nainen sekä Nainen ja mies*).⁸⁴⁸

Dystooppinen miljöökuvaukseen onkin kiinnostavampi linkki Enrothin taiteellisen diskurssin, saksalaisen sotienvälisen taiteen ja yhdysvaltalaisen fiktion tarkastelussa. Miljööllä on keskeinen rooli myös *näyttämöllepanon, mise-en-scène*n, näkökulmasta. Vaikka teatteritermi viittaa konkreettisesti näyttämöön, tarkoitetaan sillä myös esimerkiksi elokuvan lavastusta. Lisäksi sen tarkastelun voi laajentaa miljöökuvaukseen kirjallisuudessa.

Hyvä esimerkki ahdistavasta miljöökuvauksesta löytyy Charles Jacksonin romaanista *The Lost Weekend* (1944; suom. *Tuhlattuja päiviä*, 1989). Yksi teoksen painajaismaisista kaupunkijaksoista sijoittuu kohtaukseen, jossa ankan krapulan ja viinantuskan kourissa kamppaileva päähenkilö yrittää löytää avoinna olevaa panttilainaamoja, jotta voisi pantata kirjoituskoneensa ja saada muutaman dollarin juomastokseen. Vaikka protagonistin voikin syyttää surkeasta kunnostaan vain itseään, kuvataan ympäröivä Manhattan niin hälyisäksi ja yksilön nujertavaksi voimaksi, että tarve todellisuuspakoon näyttää ymmärrettävänä.

Trucks with coughing klaxons speeded up, here, to make the grade to the bridge, the vast resounding grinding structure of the Queensboro bridge. The traffic was incoherent bedlam. Trolleys danged and clanged up the slope. Overhead the L exploded periodically with the supernatural rush and roar of a rocket-train out of the comics. His eyes fixed on his goal, he passed through it all like a sleepwalker in a nightmare, shaken by every insane noise but with one increasing purpose in his reeling mind: to reach the end of the dream and wake up.⁸⁴⁹

Muutaman korttelin mittainen kävely matka New Yorkissa näyttää painajaisunena, josta päähenkilö Don Birnam toivoo pian heräävänsä. Kirjan elokuvasovituksen (*The Lost Weekend*, 1945) ohjannut Billy Wilder puolestaan oli ennen Yhdysvaltoihin emigroitumistaan ehtinyt imeä itseensä siinä määrin saksalaisen ekspressionistisen elo-

⁸⁴⁸ Erik Enrothin Sara Hildénin säätiön kokoelmaan kuuluva grafiikan tuotanto on pääosin ajoittamatonta. On myös syytä olettaa, että monet teosnimistä on annettu myöhemmin tunnistamista helpottamaan.

⁸⁴⁹ Jackson 1944, 102.

kuvan vaikutteita, ettei kyseinen kohta ole valkokankaalla yhtään vähemmän vaikuttava.⁸⁵⁰

Kiinnostava vertailukohta tälle fiktiiviselle miljöökuvaukselle löytyy Erik Enrothin Amerikan matkapäiväkirjoista, joita siteerattiin edellisessä luvussa. Times Square oli “autojen ja ihmisten kurimus talonseinämien kanjonissa” äänimaisemanaan “läpitunkeva, korviahuumaava sinfonia”. Suurkaupungin “jatkuva liikenteen häly melu savu bensiininkatku epäsiisteys paperit roskat” puolestaan tekivät siitä paikan, joka “ei ole normaaleja ihmisiä varten” (kannattaa muistaa myös vuoden 1965 näyttelykatsauksen maininnat “jättäjäismäisten ihmismyllyjen huohottavasta kuumeenrytmistä”, “liekehtivistä ja vilkkuvista neonluomuksista” jne.). Tähän kun vielä yhdistää Enrothin alakuloiset kuvaukset Boweryn laitapuolen kulkijoista, aletaan olla lähellä *The Lost Weekendin* tunnelmia.

Vastaavia, suurkaupungin kaoottisten liikennejärjestelyjen ympärille keskittyneitä miljöökuvauksia löytyy myös Weimarin tasavallan Saksasta. Eduard Braunin (1902–73) teos *Großstadtbrücke* (n. 1930) on tästä hyvä esimerkki. Reinhold Heller kuvailee, kuinka Braun on “korvannut kaikki luonnonmuodot teräksen, betonin ja raudan muodostamalla taiteellisella rungolla”. Hellerin lyyrinen kuvaus muistuttaa kaukokirjallisuuden vastaavia: “Auringonlaskun värit ovat suodattuneet yhtä lailla ihmisten kuin ympäristönkin yllä leijuvien harmaan ja ummehtuneen vihreän sävyjen lävitse. Korkeiden pilarien tukema ilmaratajuna heittää valojuovansa sillan rytmisten kaarien lomitse.”⁸⁵¹ Kuten niin usein, teknologia näyttäytyy paitsi saavutuksiltaan ihailtavana, myös ihmisen ympäristöä turmelevana.

Miljööllä on keskeinen rooli näyttämöllepanossa. Se tarjoaa puitteet tapahtumille ja on tärkeä yleistunnelman luomisessa. Usein ympäristö heijastaa henkilö(ide)n tuntemuksia. Se voi myös korostaa kuvauksen todellisuusvaikutelmaa realistisilla yksityiskohdilla. Elokuvan ja kirjallisuuden yhteys maalaustaiteeseen tulee kiinnostavaksi tämän tutkimuksen näkökulmasta, kun muistaa Hans Beltingin oivalluksen Max Beckmannin maalausten henkilöistä ikään kuin romaanien kertojapositioista muistuttavina toimijoina. Tämä ympäröivää maailmaa refleктоiva päähenkilö ei ole varsinainen kertoja, mutta “kerronnallinen säie on kyllästetty tämän kertojaminän näkökulmalla”.⁸⁵² Tällainen esitystapa on nimenomaan modernin, fragmentoituneen tie-

⁸⁵⁰ Kohtauksen todenkaltaisuutta lisää tieto siitä, että otokset kuvattiin enimmäkseen autenttisessa miljöössä Manhattanilla, elokuvakamera kätkettynä milloin kuorma-auton lavalle, milloin näyteikkunaan. Connelly 2001, 5.

⁸⁵¹ Heller 1991, 166. “Die Farbe des Sonnenaufgangs wird durch Grau- und dumpfe Grüntöne gefiltert, die sich gleichermaßen auf Menschen und Umgebung legen. Von hohen Pfeilern gestützt, zieht ein schwarzer Hochbahnzug seine Leuchtspur über die rhythmischen Bögen einer Brücke.”

⁸⁵² Belting 1989, 79. Jos kirjallisuustieteen teoriaan vertaa, muistuttaa Beltingin kuvailu vapaan epäsuoran esityksen (*free indirect discourse*) tunnusmerkkejä. Toiset tutkijat puhuvat “kertojan ja henkilön diskurssista” (esim. Tammi 1992), toiset taas “kerrotusta monologista” (Cohn 1978/1983). Kerrottu monologi lienee havainnollistavin etenkin “näyttämöllepanon” kontekstissa. Lyhyesti sanoen kyseessä on “henkilön mentaalinen diskurssi kertojan diskurssiin verhottuna” (Cohn 1978/1983, 14). Yksi kerrotun monologin etuja muihin tajunnan esittämisen keinoihin verrattuna on se, että se

toisuuden kuvaamiseen käytetty kirjallinen konstruktio. On puhuttava nimenomaan *kirjallisesta* konstruktioista, jos käyttää Beltingin tapaan käsitteitä “kerronnallinen säie” ja “kertojaminä”.

Beltingin ajatus on kiinnostava, muttei ongelmaton. Vaikka ei käyttäisikään “kertojaminän” kaltaisia ilmauksia, voi puhua taiteellisesta diskurssista ja sen välittämistä näkökulmista. Belting yhdistää Beckmannin taiteen modernin romaanin konventioihin. On kuitenkin muistettava, että “fragmentoitunutta tietoisuutta” on esitetty kerronnallisin keinoin jo satoja vuosia. Usein strategiana on eräänlainen “näytelmä näytelmässä”, kuten Shakespearen *Hamletissa* (1600) tai Cervantesin *Don Quijotessa* (1605–1615). Keskeistä molemmille teksteille on se, että niiden päähenkilö on niin fiktion pauloissa, että elää elämäänsä kirjallisten konventioiden kautta. Monet myöhemmät tekstit, kuten Gustave Flaubert’n *Madame Bovary* (1856) tai tässä tutkimuksessa tarkasteltu *The Lost Weekend*, ovat näiden luomusten perillisiä. Jacksonin romaanin päähenkilö Don Birnam pohtiikin eräässä kohtauksessa: “[...] was everything in fiction or in film more real to him than fact?”⁸⁵³

Belting puhuu taiteesta Beckmannin näyttämönä. Teatterivertaus on kiinnostava myös, kun ajatellaan fiktion turvautumista eräänlaisena selviytymisstrategiana. Elämä on liian kaoottista ja arki hankalaa, joten on parempi turvautua näyttelemiseen ja ottaa elämä komedian (tai tragedian) kannalta. Esimerkiksi *The Lost Weekend* sisältää monta kohtausta, jossa viitataan teatterin ja/tai elokuvan maailmaan. Heti romaanin alussa päähenkilö jättää menemättä sovittuun oopperanäytäntöön, mutta käynnistää sen sijaan oman esityksensä lainatessaan rahaa naapurin pesulanpitäjältä kuvitellen olevansa “aatelinen maalaisen edessä” ja sopertamalla saksaa. Alkoholin avulla arkisesta, vaikeasti haltuun otettavasta ja liikaa virikkeitä ja ärsykeitä sisältävästä miljööstä muodostuu näyttämö, jossa voi esittää juuri sitä roolia mitä haluaa. Välillä Don Birnam elehtii kuin olisi näyttämön lavalla.

[...] he looked back at the half-empty whiskey bottle. He pointed with an elaborate gesture, like a matador, like a showy radio-director indicating a cue. “You stay there!” he said in low, dark, super-menacing tones. “Don’t disappear; don’t hide or evaporate! I’ll be right back.”⁸⁵⁴

mahdollistaa sanojen ja ajatusten välisen suhteen jättämisen piileväksi, jolloin henkilön tietoisuus jää ikään kuin “verbalisaation kynnykselle”. (Cohn 1978/1983, 103.) Pekka Tammi (2006b, 160) on tosin silttemmin vetänyt henkselit koko vapaan epäsuoran esityksen päälle, sillä “sen tulkinnanvaraisuus ja kielen ulkopuolelle viittaavuus ovat saattaneet sen aseman kyseenalaiseksi kirjallisuudessa”. Päätin väitöstutkimukseni yhteydessä jättää tämän selvityksen alaviitteeseen, sillä kuten on tullut todettua, kirjallisuustieteellisen käsitteistön yhdistäminen kuvataiteeseen on kaikkea muuta kuin ongelmattonta. Tämä toimikoon kuitenkin vertailukohtana Beltingin oivallukselle. Olen käsitellyt vapaan epäsuoran esityksen roolia Charles Jacksonin romaanissa *The Lost Weekend* kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielmassani *Fiktiivinen elämä. Elämän kerronnallistaminen ja dialoginen suhde itseän Charles Jacksonin romaanissa The Lost Weekend* (2010, Tampereen yliopisto).

⁸⁵³ Jackson 1944, 104.

⁸⁵⁴ Jackson 1944, 116. *The Lost Weekendin* ja *Hamletin* näytelmällisyyden rinnastuksista, kuten Jacksonin ja Cervantesin romaanien yhtäläisyyksistä, ks. Moisio 2010b.

Erik Enrothin tuotannon valossa erityisesti matadorivertaus on kiinnostava. Eräänlainen näyttämö se on härkätaisteluareenakin. Enrothin riehakas ja värikäs esiintyminen, mitä monet hänet tunteneet ovat muistelleet, viittaa erilaisten roolien omaksumiseen. Tämä puolestaan on nähty eräänlaisena itsesuojeluna, herkkää sisintä varjeltavana panssarina. Toisaalta Enrothille on tyrkytetty rooleja myös ulkoapäin, milloin Tampereen voimamiestä ja milloin Sara Hildénin hulttiopuolisoa.

Jacksonin romaani ei suinkaan ole ainoa edellä kuvatun kertojaposition esimerkki yhdysvaltalaisesta kirjallisuudesta. Vastaavia strategioita hyödyntää esimerkiksi Nelson Algrenin *The Man with the Golden Arm* (1949; suom. Kultainen käsi, 2004), jonka päähenkilö on morfiinikoukussa kipuileva sotaveteraani. Lähtölaukaus sodanjälkeiselle piittaamattomalle proosalle kuultiin jo ennen Yhdysvaltojen mukautuloa toiseen maailmansotaan. Esimerkiksi Dashiell Hammettin (*The Maltese Falcon*, 1930), Raymond Chandlerin (*The Big Sleep*, 1939) tai Cornell Woolrichin (*Phantom Lady*, julkaistu pseudonyymillä ”William Irish” vuonna 1942) dekkarit asettivat standardit ”kovaksikeitetylle” kerronnalle, joka oli suosittu tyylilaji myös beat-kirjailijoiden tuotannossa.

Usein aikakauden menestyksekkäimmistä romaaneista – kuten kaikista edellä mainituista – tehtiin varsin pian myös elokuvasovitukset.⁸⁵⁵ Vaikka usein nimenomaan detektiivikertomukset mielletään film noirin tyypillisimmiksi edustajiksi, ei genre suinkaan rajoitu rikoselokuvaan. Myös Billy Wilderin *The Lost Weekend* ja Otto Premingerin *The Man with the Golden Arm* edustavat tätä tummien varjojen, raskasmielisyyden ja eksistentialismin sävyttämää lajityyppiä. Matti Salo esittää genrestä tiivistyksen: ”Amerikkalainen film noir on reunoiltaan mureneva yleisnimitys tietynä yhtenäisenä ajanjaksona, 1940-luvun alusta 1950-luvun loppupuoliskolle, Hollywoodissa valmistuneille alasävyisille, jyrkästi valaistuille, toisin sanoen voimakkaita kontrasteja käyttäville, melodramaattisille elokuville.”⁸⁵⁶ Elokuvien tunnelma oli Salon mukaan ”vähintään alakuloinen, usein epätoivoinen, klaustrofobinen, nihilistinen, tiettyssä mielessä subversiivinen”, ja niiden ”miljöönä oli tavallisesti moderni amerikkalainen suurkaupunki”.⁸⁵⁷

Genreä tutkinut Foster Hirsch jäljittää nimen *film noir* ranskalaisten elokuva-kriitikoiden kirjoituksiin. Ranskalaiset kriitikot panivat sodan jälkeen merkille, että amerikkalaisten elokuvien tyyli ja tunnelma oli muuttunut synkempään ja pessimistisempään suuntaan. Elokuvat olivat kyynisempiä ja päättyivät usein onnettomasti. Ne olivat ”ristiriidassa suosittujen amerikkalaisten elokuvien perinteiseen optimismiin

⁸⁵⁵ *The Maltese Falcon*, 1941 (ohj. John Huston), *Phantom Lady*, 1944 (ohj. Robert Siodmak), *The Lost Weekend*, 1945 (ohj. Billy Wilder), *The Big Sleep*, 1946 (ohj. Howard Hawks) ja *The Man with the Golden Arm*, 1955 (ohj. Otto Preminger). Kaikki nähtiin elokuvateattereissa myös Suomessa, 1–5 vuotta alkuperäisen ensi-illan jälkeen. (Roy Del Ruth ohjasi *The Maltese Falconista* elokuvasovituksen jo 1931, mutta tätä huonommin tunnettua versiota ei ole esitetty Suomessa.) Elokuvien esitystiedot Elonet-tietokannasta.

⁸⁵⁶ Salo 1982, 11.

⁸⁵⁷ Salo 1982, 11.

nähdessä”. Tämä heijasteli ranskalaisten mukaan “muutosta kansallisessa psyydessä” ja “illusioiden menetystä suhteessa perinteisiin amerikkalaisiin ihanteisiin”.⁸⁵⁸

Film noir -elokuvien päähenkilö, useimmiten yksityisetsivä, “ei ole yli-ihminen vaan turmelukselle ja haavoittumiselle altis yön kulkija,” kuten Salo oivaltaa. Hän myös huomaa, että genrelle on tyypillistä “päähenkilön kokemaa vainoa, maiseman altistaminen takaa-ajetun tai poljetun ihmisen psykologialle.”⁸⁵⁹ Tärkeä ja genreen helposti liittyviä ennakko-oletuksia hälventävä huomio on se, kuinka rikos ei suinkaan ole ainoa film noirin aiheeksi kelpaava ilmiö. Film noirin teemaksi soveltuu “mikä tahansa tekijä joka murtaa normaalin poroporvarillisen elämän sovinnaiset muodot ja viskaa henkilön epävarmuuden tilaan, alttiiksi ulkonaisille vaaroille ja sisäisille negatiivisille tuntemuksille.”⁸⁶⁰

Jos saksalainen ekspressionistinen elokuva tarjosi film noirille jyrkkien kontrastien estetiikan, on yhdysvaltalaisen sodanaikaisen ja -jälkeisen fiktion henkinen tausta ranskalaisessa eksistentialismissa. Jean-Paul Sartren romaanissa *La Nausée* (1938; suom. *Inho*, 1964) tiivistyy eksistentialistisen filosofian keskeinen sisältö, ja muutama tämän tutkimuksen kontekstissa tärkeä teema on syytä nostaa lähempään tarkasteluun. Ensimmäinen on kertomusmuodon keskeinen rooli.

Näin olen ajatellut: Ennen kuin sinänsä merkityksetön pikku tapahtuma voidaan kokea seikkailuna, on välttämätöntä ja riittävää – *kertoa* siitä. Juuri se pettää ihmiset. Ihminen on aina kertoja. Aina hän kertoo ja kuvailee ja muut kertovat ja kuvailevat hänelle. Kaiken mitä hänelle tapahtuu hän näkee kertomansa läpi, hän suorastaan pyrkii elämään elämänsä niin kuin hän siitä kertoo.

On siis valittava joko eläminen tai kertominen.⁸⁶¹

Eläminen (välitön kokemus) ja siitä kertominen näyttäytyvät toistensa vastakohtina. Matti Hyvärinen kuitenkin muistuttaa Sartre-kommentaarissaan, että tällainen lähestymistapa edellyttäisi elämän käsittämistä irrallisena merkityksenannon prosesseista.⁸⁶² Kuten muistamme luvusta 2.1, “silkkää kokemusta tässä ja nyt on vaikea kuvitella, saati että se olisi jollain tavoin todempi kuin kerronnallistaen tulkitut tai muistellut kokemukset”.⁸⁶³ Hyvärinen muistaa lisäksi kysyä, kuinka on mahdollista “kritisoida kertomusta kertomuksen keinoin”, kuten Sartren romaanin minäkertoja tuntuu tekevän: “Eikö tämä ole nimenomaan todiste kertomuksen voimasta?”⁸⁶⁴

⁸⁵⁸ Hirsch 1981, 8–9.

⁸⁵⁹ Salo 1982, 12–13.

⁸⁶⁰ Salo 1982, 13.

⁸⁶¹ Sartre 1938/1964, 61. Suomentanut Juha Mannerkorpi.

⁸⁶² Hyvärinen 2017, xix.

⁸⁶³ Elämän ja kertomuksen jyrkän erottelun kritiikistä ks. myös Meretoja 2017, 78.

⁸⁶⁴ Hyvärinen 2017, xix. On syytä todeta, että Hyvärinen (2017, xxi) kritisoi Sartren romaanista napattujen tekstikatkelmien hyödyntämistä nykyaikaisessa kertomusentutkimuksessa, sillä kerronnan konventiot (ja teoretisoinnit niiden pohjalta) ovat muuttuneet niin kovin paljon vuosikymmenten saatossa. Tämä ei kuitenkaan poista mielekkyyttä Sartren hyödyntämiseltä sotienvälisen aikalaistekstin hahmottelemisessa.

Toisaalta, Sartren romaanissa ”faktojen raportointi” näyttäytyy vähintään yhtä tyhjänpäiväisenä toimituksena kuin itse eläminenkin. Huomiomme kohteeksi valitaan kerrassaan sattumanvaraisia asioita (tai ainakin niin halutaan antaa ymmärtää – taideteoksessahan minkään ei tulisi olla sattumanvaraista). Ihmisten ajanvietteet näyttäytyvät naurettavina, mitä havainnollistaa sotienvälisen ajan kortinpeluumaa-lauksiin tuoretta näkökulmaa tuova kohtaus.

Kortit läiskähtelivät sikin sokin liinalle. Kurtituiset sormet alkavat haroa niitä kokoon; kynnet raapivat liinaa. Kädet näyttävät pullistuneilta ja pölyisiltä ja liikkuvat liinalla kuin täplät. Kortteja lentää pöydälle yhä, kädet nousevat ja laskevat. Hullunkurista puuhaa! Sillä ei näytä olevan pelin, ei rituaalin, ei tavan leimaa. Luulen, että he puuhailevat korttiansa kimpussa yksinomaan täyttääkseen aikaa. Mutta aika on liian tilavaa, sitä on mahdoton täyttää. Kaikki siihen upotettu pehmenee ja venyy.⁸⁶⁵

Valttikorttien käsittely, joka esimerkiksi Erik Enrothin maalauksessa *Poliitikot* näyttäytyy tärkeänä ja ratkaisevana, suorastaan kohtalokkaana toimintana, on Sartren romaanissa jonninjoutavaa näpertelyä. Toisaalta myös Enrothin viittauskohde on eksistentiaalinen, sillä poliitikkojen isojen panosten pelissä seuraukset kantavat yksilöiden sijaan yhdentekevät tilastoyksiköt.

Ennen saapumistaan Hollywoodiin eksistentiaalistiset tuulahdukset ehtivät päätyä valkokankaalle myös Ranskassa. Marcel Carnén ohjaama elokuva *Le Jour se lève* (1939; Suomen teatteriensilta 1.5.1940 nimellä *Varjojen yö* – samana vuonna elokuva levitettiin myös Yhdysvaltoihin) kiteyttää Sartren romaanin tavoin monta tutkimukseni pointtia, joten se saa toimia havainnollistavana esimerkkinä elokuvan saralta.⁸⁶⁶ Carnén elokuvassa Jean Gabinin esittämä työmies on ampunut kilpakosijansa (joka näyttäytyy myös päähenkilön kaksoisolentona, vaikkakaan ei ulkoisen yhdennäköisyyden perusteella – tätä korostetaan esimerkiksi peilin avulla), ja poliisin piirittämänä käy huoneessaan läpi ampumiseen johtaneita tapahtumia illasta aamunkoittoon. Varsinaista juonta tärkeämpi on elokuvan eksistentiaalinen, suorastaan nihilistinen, tematiikka.

Rakkaudesta ja onnellisuudesta puhuminen osoittautuu pelkäksi valheeksi, lumekuvaksi, ja päähenkilöiden välisessä dialogissa käykin ilmi, kuinka ”kaikki kertovat joskus valheita – se on ainoa keino olla onnellinen”. Tarinoiden kertominen onkin elokuvan keskiössä, samoin kuin näyttämöllä olemisen ja naamioituminen. Ihmiset vertautuvat temppuileviin, opetettuihin koiriin, jotka parhaansa mukaan esittävät osaansa elämän tragikoomisessa teatterissa. Kuvaavaa on, kuinka koiria lavalla hypytännyt tirehtööri vetäytyy viimeisessä kohtauksessaan, kuolettavan osuman saatuaan, huoneesta kuin poistuisi teatterin näyttämöltä.

⁸⁶⁵ Sartre 1938/1964, 35.

⁸⁶⁶ Elokuvan huomiota herättävän terävästä – ellei peräti kovaksikeitetystä – dialogista vastasi runoilija Jacques Prévert.

Elämä näyttäytyy tyhjänpäiväisenä rimpuiluna (”Aamulla nousen ja lähdén taas,” kuten protagonisti kuvaa rutiinejaan). Ihmisten välillä on suuria etäisyyksiä, ja eristäytyminen muista korostuu paitsi filosofisesti (”eivät ne ymmärrä”, ”minä pidän enemmän varjosta”, ”Olen unelmoija, teen kuten haluan”), myös konkreettisesti (huoneeseen vetäytyminen, suojapuvussa työskenteleminen, näyttämölle naamioituminen). Toisaalta yksilön ja yhteisön välinen railo korostuu myös siinä, kuinka piiritystä seuraamaan tullut ihmisjoukko yrittää lähentää huoneeseensa eristäytynyttä murhamiestä itseensä: ”François, me tunnemme sinut!” Lähentymistä ei kuitenkaan tapahdu. Yhteiskunta palauttaa järjestyksen ja sysää massat loitommalle. Piiritys päättyy huoneeseen heitettyyn kyynelkaasupommiin, mutta tätä kohtaloa François on jo paennut oman käden kautta. Henkilöt ovat ahdistavan kaupunkimiljöönsä vankeja. Maaseutuun ja luontoon vihjataan, mutta se näyttäytyy keinotekoisena ja saavuttamattomana päähenkilöiden lemменkohtauksen sijoituessa kasvihuoneeseen. Vapaus on mahdoton tavoittaa, paitsi kuolemassa.

Sodan uhka on *Varjojen yössä* läsnä monin tavoin. Elokuvasa ammutaan kuin sodassa. Hiekkapuhallinta työkseen käsittelevä päähenkilö on kuin liekinheittimen varressa, ympäristöstä vahvasti eristävässä suojapuvussa (elokuvasa on runsaasti kekseliäitä rinnastuksia, kuten soodasifonin vertautuminen hiekkapuhaltimeen myöhemmässä kohtauksessa). ”Kaikki tappaa” ja ”maailma on outo,” elokuvassa todetaan, ja ihmiset vertautuvat muukalaislegioonalaisiin. Lisäksi elokuvassa esiintyy raajarikkoja, sokea, ja vielä korvaton nallekarhukin (”Esitellä suonet minun näitä/ taiteilijakoulun ’arpipäitä’”, kuten Erik Enrothin kollega Tapani Lemminkäinen luonnehti opiskelutovereitaan talvisodan jälkeen). Sotaan viitattiin myös useissa saman ajan yhdysvaltalaisissa elokuvissa, kuten emigranttiohjaaja Fritz Langin varhaisessa film noirissa *You Only Live Once* (1937; suom. *Karkuri*, ensiesitys 1.1.1938), jossa savupommien ja kaasunaamarin avustuksella toteutettu pankkiryöstökohtaus muistuttaa sodan kaaoxesta. Molemmat elokuvat päättyvät päähenkilö(ide)n tuhoon.

Varsin usein film noir -elokuvien päähenkilö on nimenomaan sotaveteraani. Aina näin ei ole kirjallisissa esikuvissa (paitsi Algrenin romaanissa), mutta elokuvia varten protagonistit muutettiin sotaveteraaniksi.⁸⁶⁷ Myös nämä hahmot ”jatkoivat taisteluaan” yrittäessään sopeutua välinpitämättömään yhteiskuntaan. Sotaan ei kuitenkaan viitata suoraan kuin hyvin harvoin. Näinhän on myös Erik Enrothin tapauksessa, jonka TK-uran jälkeisessä tuotannossa sota-aiheet rajoittuvat ainakin maalausten osalta yhteen.

Ranskalaisen eksistentialismin vaikutus ulottui paitsi yhdysvaltalaiseen elokuvaan, myös kirjallisuuteen. Romanttiset suhteet eivät näyttäytyneet onnellisina tai lyyrisinä, vaan lakonisina ja tuhoon tuomittuina. Nelson Algren, jonka suhde ranska-

⁸⁶⁷ Salo 1982, 52. Matti Salo viittaa Jules Dassinin elokuvaan *Thieves' Highway* (1949; suom. *Varkaiden markkinat*), mutta esimerkkejä on muitakin, kuten Robert Montgomeryn *Ride the Pink Horse* (1947; suom. *Vaarallisilla poluilla*).

laiseen eksistentialismiin oli hyvin lämmin (hän seurusteli Simone de Beauvoirin kanssa), kuvaa miehen ja naisen välistä kanssakäymistä romaanissaan *Kultainen käsi*.

Täällä, jossa [pitäisi varmaan olla ”missä”] maa tuoksui pistävästi kuivilta lehdistä, yökasteelta ja etäisesti joskus paikalla olleen rakastajan hieitä, Frankie oli sanonut: ”Käy makuulle, Sophie.”

Keltaisen katuvalon yksinäinen silmä löysi heidät. Katseli räpäyttämättä samalla kun vanhan St. Stephen’sin kellot soittivat varoituksen heidän yläpuolellaan ja ravisti postikorttipuita, kunnes niiden hauraat lehdet tippuivat jäykästi maahan ja kärpäset putosivat ritalöilä, ikkunoista ja hyttysverkoista.

Sophie heräsi tuolistaan kuulemaan kuinka St. Stephen’sin kellojen viimeiset kaiut häipyvät yli keskiyön uneksivien kattojen. Ja hänen koko elämänsä, aina huolettomasta lapsuudesta tähän rampautuneeseen yöhön, oli kuin vangittu tuohon heikkenevään kellonsoittoon.

”Jumala on hylännyt meidät kaikki”, Sophie sanoi hiljaa itseksensä.

Sillä sadetta piisasi loputtomiin eikä mikään koskaan muuttuisi.

Komerossa oleva hiirenloukku napsahti. Sophiesta tuntui kuin se olisi napsahdanut hänen sisimmässään, kovaa ja nopeasti ikuisiksi ajoiksi. Hän kuuli kuinka pieneen loukkuun jäänyt olento kamppaili, väysi sitten pikku hiljaa ja lakkasi lopulta liikkumasta.

Tuuli puhalsi kärpäsiä pois. Jumala hylkäsi omansa.⁸⁶⁸

Ihminen rinnastuu hiireen myös Jacksonin romaanissa, jonka painajaiskohtauksessa Don Birnam kiemurtelee deliriumin kourissa ja näkee hallusinaation pienen sympaattisen hiiren kimppuun käyvästä lepakosta. Hiirivertauksella on tosin varhaisempaakin kirjallista taustaa John Steinbeckin ja Robert Burnsien myötä.

Kirjallisuus oli film noirille tärkeä lähde, ja vaikka edellä mainitut esimerkit ovat useimmille tuttuja, oli valtaosa kirjallisesta aineistosta ”moninaisuudessaan silmäkantamaton outojen kirjailijanimien ryteikkö”, kuten Matti Salo toteaa.⁸⁶⁹ Salo myös panee merkille, kuinka romaaneja filmatisoitaessa piti ottaa huomioon ”taloudelliset, poliittiset, moraaliset ja seksuaaliset rajoitukset”.⁸⁷⁰ Esimerkiksi Chandlerin romaanien päähenkilön yksinäisyyttä tai poliisivoimien korruptoituneisuutta ei haluttu korostaa filmatisoinneissa.⁸⁷¹ Myös Salo jäljittää film noirin kirjallisia juuria filmatisoituja romaaneja pidemmälle.

Hemingwayn herkäksi pelkistetty behaviorismi, jonka ainesosia olivat kielen puhdistus ja vanhasti omamoraalinen sankari kunniakoodeineen, korostui ja karuistui entisen yksityisetsivän, Hammettin miltei tunteettomassa proosassa. Chandler taas siirsi linjaa jonnekin F. Scott Fitzgeraldiin päin ja huolsi tekstiään, eritoten dialogiaan iskeväksi aforistiikaksi, Amerikan kielen ja kirjallisuuden omaksi valtauksesi.⁸⁷²

⁸⁶⁸ Algren 1949/2004, 158–159. Suomentanut Antti Eerikäinen.

⁸⁶⁹ Salo 1982, 18.

⁸⁷⁰ Salo 1982, 19.

⁸⁷¹ Salo 1982, 28. ”1940-luvun Chandler-filmatisointien ansiokkaimpana lunastavana piirteenä on pidettävä film noirin fatalistista ilmapiiriä, painajaisunen tihennettyä kuvastoa.”

⁸⁷² Salo 1982, 20.

Erik Enroth hahmotteli omaa ”slangiaan” paitsi kuvataiteen ja kirjallisuuden, varmasti myös elokuvan vaikutuspiirissä. Matti Salon kuvaus John Hustonin Hammett-filmatisoinnista *The Maltese Falcon* sopisi myös tiettyjen Enrothin maalausten, erityisesti ehkä *Elämänpuun* luonnehtimiseksi. ”Ihmiset motiiveineen, naamioineen ja petoksineen, moninaisine yhteenottoineen ryhmittyvät huomion keskipisteeseen ja muodostavat eriaisteisia, kaiken aikaa muuttuvia kontrasteja.”⁸⁷³ Myös Enrothin runojen lakoninen miljöokuvaus on film noirin estetiikan perillinen. Edellä siteerattu ”Sol och mögel” voisi tunnelmaltaan olla kuin toisesta John Hustonin ohjauksesta, W. R. Burnettin romaaniin pohjautuvasta elokuvasta *The Asphalt Jungle* (romaani 1949, elokuva 1950; suom. *Asfalttiviidakko*). ”Jos haluat raitista ilmaa, älä etsi sitä tästä kaupungista,” toteaa yksi elokuvan henkilöistä. Mainittu Erik Enrothin runo puolestaan alkaa: ”Solsken över grändernas/ spindelnät./ Dästa soptunnor/ rapa ut svarta flugor./ Het vind med kolrökslöjor/ över plåttakshavet./ Skuggornas blå tarmar/ ligga mot asfalten.”⁸⁷⁴ Jos ei tietäisi kontekstia, olisi Matti Salon tekstistä vaikea päätellä kuvaileeko hän Hustonin elokuvaa vai Enrothin runoa: ”[L]amakauden henki liehuu katujen yllä, nuhruisten väliaikaisasuntojen liepeillä. Keskilämmen nimetön suurkaupunki [...] kuvataan ankean suljettuna varjojen valtakuntana, jonne aurinko ei kumota.”⁸⁷⁵

Porvarilliset haaveet varallisuudesta ja yhteiskunnallisesta asemasta kyseenalaistuvat niin yhdysvaltalaisessa fiktiossa kuin Erik Enrothin tuotannossakin. Kovaksikeitetty kirjallisuus ja film noir ovat tässäkin suhteessa Fitzgeraldin ja Hemingwayn perillisiä. Erityisesti Fitzgeraldin tuotannossa esiintyy taajaan hahmoja, jotka tavoittamattomia haaveita jahdatessaan unohtavat kiinnittää huomiota siihen, mikä on todella tärkeää ja arvokasta. Siegfried Kracauer huomasi, kuinka saksalaisessa 1920-luvun elokuvassa katu näyttäytyy uhkaavana vastavoimana porvariskodin turvalliselle ympäristölle. Kadulla vallitsee ”viidakon laki”.⁸⁷⁶ Tätä samaa tematiikkaa, seikkailun kaipuuta ja kaupungin vaarallisuutta, hyödynsivät lukemattomat film noir -elokuvat. Keskiluokkainen perheenisä hullaantuu kohtalokkaaseen naiseen ja elämä muuttuu kaaokseksi. Teemasta on olemassa useita variantteja.

⁸⁷³ Salo 1982, 25.

⁸⁷⁴ ”Aurinko paistaa kujien/ hämähäkinverkon ylle./ Ylensyöneet roskatynnyrit/ röyhtäilevät mustia kärpäsiä./ Kuuma tuuli verhoaa hiilipölyllä/ peltikatot./ Varjojen siniset suolet/ lojuvat asfalttia vasten.” Enroth 1950, 35–36. Samassa runossa miehen ja naisen välinen kanssakäyminen näyttäytyy yhtä romanttisena kuin Nelson Algrenin aiemmin siteeratussa romaanissa: ”Människobostäder/ likt mögelkolonier./ Otaliga hål/ fyllda med varelser./ Hondjur och handjur./ Utan någon brunsttid/ sker parningen alla nätter/ dagar.” (”Ihmisten asumuksia/ kuin homekasvustoja./ Lukemattomia koloja/ täynnä olentoja./ Naaraita ja uroksia./ Ilman kiima-aikaa/ tapahtuu parittelua yötä/ päivää.” Erityisen hempeää kuvaa sukupuolten välisistä suhteista ei anna myöskään runo ”Kubiktoner”: ”Brådslande kärlek med halvgamla kvinnor/ bak plank och i portar.” (”Kiirehtivä rakkaus vanhanpuoleisiin naisiin/ aitojen takana ja porttikongeissa.” Enroth 1950, 28.

⁸⁷⁵ Salo 1982, 59.

⁸⁷⁶ Kracauer 1947/1987, 116–117.

Yhdysvaltalaisen sodanaikaisen ja -jälkeisen fiktion naiskuva on kokonaan oman tutkimuksensa aihe. Tässä yhteydessä riittänee todeta, kuinka “film noir purki muita Hollywood-tuotteita rajummalla tavalla sota-ajan naisfobioita, misogynistisiä asenteita. Itsenäiset vahvat naiset olivat suurta uhkaa, heidät täytyi jotenkin taltuttaa mikäli heitä yleensä päästettiin draamojen päähenkilöiksi.”⁸⁷⁷ Foster Hirsch näkee film noirin kielteisen naiskuvan osittain toisen maailmansodan motivoimaksi. Kuva naisista “moraalittomina miehisen voiman tuhoajina” juontaa juurensa sotaan, joka “käänsi roolit pääläelleen niin kotona kuin töissä”.⁸⁷⁸

On vaikea sanoa, kuinka uhkaavaksi Erik Enroth koki avioliiton menestyvän liikeneisen kanssa ja lisäksi tämä tietoisuus klaustrofobian kokemusta Enrothin arjessa. Mitenkään syvälliseksi ei Enrothin maalausten naiskuvaa voi kutsua, mutta ei se kyllä misogynistinenkään ole. Suuri osa Enrothin naiskuvista on alastontutkielmia, mutta kaikesta päätellen taiteilija suhtautui tähän genreen yhtä ammattimaisesti kuin kuka tahansa traditiosta tietoinen maalari. Enrothin ihmiskuva oli yleisesti ottaen pessimistinen, ja naiskuva on nähtävä osana tätä kokonaisuutta. Mitään film noirin *femme fatale* -tyyppä ei Enrothin tuotannosta tahdo löytyä, lähimpinä vastineina ehkä varhaisten grafiikanlehtien kokotit tai välimerellisinä viettelijättärinä kuvatut flamencotanssijattaret 1950-luvun alusta, kuten *Espanjalainen tanssijatar I* (1950–51).

Toisaalta myös espanjalaiset tanssijattaret on kuvattu nimenomaan roolihahmoina, naamioituneina. Enroth kuvasi läpi tuotantonsa joko esiintyviä tai näyttämöllä olevia ihmisiä, henkilöitä, jotka joutuvat jollain tavalla sonnustautumaan rooliinsa. Tanssijoiden ja matadorien (*Corrida*, 1959; *Matadori*, 1975) lisäksi Enrothin maalauksissa esiintyy sirkustaiteilijoita (*Sirkus*, 1950–51; *Nuorallatanssija*, 1971), jääkiekkoilijoita (*Jääkiekon pelaaja*, 1950–51; *Gul målvakt*, 1973), motoristeja (*A Hell Driver*, 1970–71), rokkitähtiä (*Nuorison idoli*, 1975) ja virkavallan edustajia (*Tuomari*, 1948; *Guardia civil*, 1968). Jopa *Vanki* (1975) on kuvattu



Kuva 30. *Espanjalainen poliisi*, 1953–55, öljyväri kankaalle, 70 x 60 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

⁸⁷⁷ Salo 1982, 71.

⁸⁷⁸ Hirsch 1981, 20–21.

karrikoidusti vangin asussaan ja kolhituin kasvoin. Monien hahmojen kasvot ovat kuin naamio, kuten viranomaisella maalauksessa *Espanjalainen poliisi* (1953–55; Kuva 30) tai porvarillisella teatteriseurueella maalauksessa *Kasvoja teatterissa* (1950), jossa yhteiskunnallinen asema rinnastuu esittämiseen puku päällä ja irvistävä naamari kasvoilla. Joskus teoksissa esiintyy myös konkreettisia naamioita, kuten maalauksessa *Akrobaatteja* (1950–51). Toisaalta Enroth oli myös enemmän kiinnostunut kuvaamaan *arkkityyppejä* kuin yksilöitä. Nostin tämän teeman esiin artikkelissani Erik Enrothin runoista. “Esimerkiksi teoksen *Kalastajat* (1948–50) kohdalla on irrelevanttia pohtia sitä, kuvataanko siinä suomalaisia vai espanjalaisia kalastajia tässä hetkessä vai menneisyydessä. Siinä kuvataan kalastusta ihmisen ja ihmiskunnan elinkeinona.” Sama koskee esimerkiksi Enrothin maalausta *Seppä* (1953).⁸⁷⁹

Erilaisten (miehellään karrikoitujen) roolien ja niihin kytkeytyvien kertomusten kautta voi muokata fragmentaarista ja ohikiitävää kokemusta todellisuudesta. Sota ei suinkaan ole ainoa konflikti, jonka kontekstissa ymmärrys todellisuudesta ja kokemus todenkaltaisuudesta asettuu vaakalaudalle. Niin Yhdysvalloissa kuin Euroopassakin sotienvälinen talouslama tarjosi hedelmälliset puitteet taiteellisen ilmaisun uudelleenarvioinnille. Jos todellisuus ei tarjonnut riittäviä lähtökohtia, saattoi naamioitumalla ja toisen roolin omaksumalla yrittää tehdä kokemusta ympäristöstä mielekkäämmäksi. Roolit ja melodramaattiset äärimmäisyydet (hyvä – paha, rakkaus – viha) sopivat konfliktinjälkeisen todellisuuden hahmottamiseen (mainiona esimerkkinä saarnaajaksi sonnustautunut rikollinen, jonka rystysiin on tatuoitu sanat *LOVE* ja *HATE*, Charles Laughtonin ainoaksi jääneessä ohjaustyössä *The Night of the Hunter*, 1955, suom. *Räsynukke*).

Elämän vertaaminen näytelmään ei tietenkään ole erityisen omaperäistä. Äärimmäiset vastakkainasettelut ja helppo vertauskuvallisuus saattavat johtaa “latteisiin kuvaideoihin”, kuten Teemu Mäki joitain Erikin teoksia luonnehti. Todellisuuden hahmottaminen fiktion avulla on kuitenkin strategia, jonka tarkasteluun ei mielestäni ole kiinnitetty riittävästi huomiota Erik Enrothin tuotannossa. Kun tarkastelee Enrothin teosten taiteellista ja yhteiskunnallista kontekstia, löytää kiinnostavaa ja vertailukelpoista aineistoa erityisesti Weimarin tasavallan Saksasta sekä Yhdysvalloista toisen maailmansodan vaikutuspiirissä. Näyttelemisellä ja naamioitumisella eräänlaisena selviytymisstrategiana on kuitenkin paljon pidemmälle ulottuvat kirjalliset juuret. Tästä traditiosta myös Erik Enroth on varmasti ollut tietoinen.

⁸⁷⁹ Moisio 2012, 63. Ulla Vihanta (1987, 37) näkee arkkityyppien kuvaamisessa yhteiskunnallisen tendenssin: “Ajan synnyttämät tarpeet sekoittuivat Enrothin henkilökohtaisiin tarpeisiin. Kuitenkin hänen tapansa kätkeä nämä subjektiiviset tarpeet, mm. maalaamalla yksilöllisiä piirteitä vailla olevia tyypejä, hiilenajajia, kivenporaajia, lämmittäjiä, kalastajia jne., nosti hänet julistajaksi.”

3.3 Erik Enrothin taiteellinen konteksti

Erik Enrothin taiteellinen diskurssi on vahvasti kytköksissä taiteen modernismiin lukemattomine juonteineen. Tiedostan käsitteen *modernismi* hankaluuden, monitulkintaisuuden ja epämääräisyyden, mutta en voi tutkimukseni puitteissa omistaa kovin paljon palstatilaa sen problematisoimiseksi. Pysin kuitenkin tekemään käsittelyosioiden lomassa joitain tarkennuksia tähänkin suuntaan. Tutkimukseni tarkoitus on pohtia, mistä Erik Enroth – ja suomalaiset taiteilijat ylipäänsä – saivat ja hakivat vaikutteita taiteelliselle ilmaisulle ja mitä he niillä tekivät. Yritän vastata kysymykseen, minkälaisia ilmenemismuotoja kuvataiteen modernismi Suomessa sai. Tarkastelen Suomessa sodanjälkeisinä vuosikymmeninä käytyä julkista taidekeskustelua ja pohdin, olisiko tähän asti voimakkaana vastakkainasettelujen kautena nähtyä ajanjaksoa syytä kontemploidia toisestakin näkökulmasta.

3.3.1 Maailma avartuu – André Lhote ja pohjoismainen modernismi

Suomalaiset taiteilijat olivat 1800-luvulta lähtien hakeneet innokkaasti vaikutteita ulkomailta. Tukholmaan opintojen perässä muuttanut Alexander Lauréus oli tässä suhteessa varsinainen pioneeri. Hänen matkansa Pariisiin ja Roomaan sijoittuivat 1810–20-luvulle. 1860-luvulla taiteilijat suuntasivat Düsseldorfin ja 1880-luvulla Pariisiin. Myös Tukholman ja Pietarin mahdollisuuksia hyödynnettiin. Monet taiteilijat matkustivat Italiaan tutustuakseen maan taidearteisiin ja maalatakseen väli-merellisessä valossa. 1920-luvulle asti suomalaistaiteilijat matkustivat ahkerasti ja toivat modernistisia tuulahduksia pohjolan perukoille. Mannermaiset virtaukset saapuivat Suomeen myöhässä, mutta saapuivat kuitenkin. Kulloisestakin kritiikosta riippui, missä määrin uudet taidesuunnat saivat ymmärrystä osakseen. Etenkin ekspressionismilla oli täällä kaikupohjaa, mutta uskaliaimmat taiteilijat kokeilivat myös geometristä abstraktiota.

Taantumus koitti kuitenkin jo ennen toista maailmansotaa, osittain varmasti ensimmäisen maailmanpalon aiheuttaman pettymyksen ja järkytyksen vanavedessä. Edes avarakatseiseksi ja kansainvälisesti suuntautuneeksi miellettyssä Tulenkantajien kulttuuriliikkeessä ei oltu aivan niin ennakkoluulottomia, kuin on totuttu ajattelemaan. Pseudonyymiä H. Ahtela käyttänyt Einar Reuter (1881–1968) kirjoitti Tulenkantajien albumissa 1925 Maurice de Vlaminckin maalausten olevan “surullinen esimerkki taiteellisesta edesvastuuttomuudesta”. Tämä arvio perustuu “yliolkaiseen, epätaiteelliseen maalausjälkeen”. Kansallistunteen vallassa Ahtela puhuu Vlaminckin “iskevistä” maisemista, joita tämä maalaa “paljon Sallisen tapaan, mutta ilman tämän herkkää väritajua”.⁸⁸⁰ Esimerkiksi ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä degeneraatiosta Ahtela nostaa lisäksi “heikenneen” Picasson. “Että hän sittemmin heikkenee

⁸⁸⁰ Ahtela 1925, 19–20.

ja harhaupi syrjäpoluille, sekä lopulta palaa valokuvamaiseen kuvailutapaan, johtuu heikkoudesta ja ponnettomuudesta.”⁸⁸¹ Suomalaisessa taiteessa “suuria, pysyviä kauneusarvoja” ovat Ahtelan mukaan pystyneet luomaan vain Akseli Gallen-Kallela, Hugo Simberg, Juho Rissanen, Magnus Enckell, Helena [sic] Schjerfbeck, Tyko Sallinen ja Ellen Thesleff.⁸⁸² Ottaen huomioon kirjoitusajankohdan (1925), on lista melko suppeaa luettavaa. Itämeren länsipuolella ei tilanne ollut paljon sen parempi, sillä Erik Enrothin professorina Ruotsin kuninkaallisessa taideakatemiassa toiminut Otte Sköld on Ahtelan analyysin perusteella “kovin selkärangaton, hapuileva kyky”.⁸⁸³

Ahtela etsii selitystä 1920-luvun taiteen alennustilaan konfliktin leimaamasta yhteiskunnallisesta kontekstista.

Mistä ovat syyt aikamme taiteen haaksirikkoon haettavissa? Ehkäpä suuresta maailmanpalosta, sen aiheuttamasta kiihoituksesta ja hälyytyksestä, joka ei suo ihmiskunnan enää tyynenä ja rauhassa odottaa syntyvää, suurta taidetta, vaan heiluttaa ruoskaa taiteilijoiden selän takana.⁸⁸⁴

On merkillistä, ettei Ahtela näe tarvetta arvioida uudelleen konfliktin jälkeisen todellisuuden kuvauksen luonnetta tai pohtia kauneuskäsityksen arvoa maailmanlaajuisen katastrofin vanavedessä. “Suuret, pysyvät kauneusarvot” tuntuvat olevan hänen estetiikassaan etusijalla. Tosin tästä näkökulmasta on ristiriitaista, että kun Picasso teki ikään kuin paluun “suuriin, pysyviin kauneusarvoihin” arvioidakseen niitä uudelleen ja tarjotakseen niihin tuoretta näkökulmaa 1920-luvun tuotannossaan, näyttäytyy tämä “heikkona ja ponnettomana”. Ahtela ei löytänyt keinoja pureutuakseen oman aikansa estetiikkaan ja taiteelliseen diskurssiin, tai ainakaan ei kyennyt kontekstioimaan sitä muuten kuin suhteessa aiempien vuosikymmenten kauneusihanteisiin. Jää arvailujen varaan, johtuiko tämä historiallisen perspektiivin puuttumisesta.

Suomen taiteilijaseuran julkaisuun *Suomen taide* vuonna 1960 kirjoittaneella Yrjö Kivimiehellä luulisi olleen rahtunen enemmän perspektiiviä 1920-lukuun, mutta kovin mullistavana hän ei ensimmäisen maailmansodan vaikutusta näe: “Maailmansota tuli tälle eurooppalaiselle kauheana yllätyksenä, mutta yleiseen ajattelutapaan se ei aiheuttanut muutosta. Se näytti sittenkin vain episodilta, josta selviytyttyä palattiin jatkamaan entistä elämää.”⁸⁸⁵ Ristiriita on melkoinen, jos vertaa luvussa 3.2 esitettyihin näkemyksiin ensimmäisen maailmansodan yhteiskunnallisista vaikutuksista ja niiden heijastumisesta ajan taiteelliseen diskurssiin. Kivimies yrittää oikeistolais-taantumuksellisessa artikkelissaan jonkinlaista synteesiä sosiaalisen kontekstin vaikutuksesta taiteelliseen ilmaisuun, mutta johtopäätökset vaikuttavat ainakin aiheeseen perehtyneestä kummallisilta: “Ongelmia oli, sellaisia kuin kotiutettujen hankala paneutuminen siviiliin ja voitettujen maiden inflaatiokurjuus, mutta ne olivat ‘nor-

⁸⁸¹ Ahtela 1925, 18.

⁸⁸² Ahtela 1925, 26.

⁸⁸³ Ahtela 1925, 26.

⁸⁸⁴ Ahtela 1925, 21.

⁸⁸⁵ Kivimies 1960, 36–37.

maaleja’ ongelmia.”⁸⁸⁶ Esimerkiksi Weimarin tasavallan aikaisesta taiteesta saa jonkinlaisen käsityksen siitä, kuinka “normaali” tuo konfliktinjälkeinen todellisuus monille oli.

Taantumuksellisuus ja kansallismielisyys olivat läsnä sotien välisen ajan kriitikoiden teksteissä. Esimerkiksi taidearvostelija Edvard Richter puhui Edvin Lydénin Berliinissä saamasta “juutalais-kubistisesta tartunnasta”, geometrisestä taiteesta “ai-vokopan rustailuna” ja niin edelleen.⁸⁸⁷ Näkemyksellisemmät ja kansainvälisesti orientoituneet taidevaikuttajat yrittivät tuoda Suomeen kiinnostavia modernin taiteen näyttelyitä myös 1930-luvulla, mutta niiden vastaanotto oli nurja, kuten Fernand Léger-näyttelyn esimerkki osoittaa.⁸⁸⁸

Erkki Anttonen on väitöskirjassaan *Kansallista vai modernia. Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* (2006) perehtynyt Suomen sotienväliseen taidekenttään. Hän nostaa sisällissodan trauman keskeiseksi 1920- ja 1930-lukujen henkiseen ilmapiiriin vaikuttaneeksi tekijäksi. Anttonen mukaan “[s]ivistyneistön parissa [...] haluttiin ihanteellisesti palata itsenäistymistä ja kansalaissotaa edeltäneeseen aikaan, eräänlaiseen fennomaaniseen kulttuuriin”.⁸⁸⁹ Sisällissodan jälkeinen “fennomania” poikkesi kuitenkin monelta osin 1800-luvun suomalaisuusaatteesta. Anttonen listaamia 1920- ja 1930-lukujen ideologisia ominaispiirteitä olivat “kristilliset, luterilaiset moraalihyveet, agraarin elämänmuodon ihannointi, antikommunismi, vahva maanpuolustushenki ja ajatus suomalais-ugrilaisten kansojen ‘heimoyhteydestä’”.⁸⁹⁰ Erik Kruskopf katsoo Suomen sotienvälisen taidekentän jakaantuneen “isänmaanintoilijoihin, jotka torjuivat kaiken vieraan kansallista omintakeisuuttamme vahingoittavana, ja kansainvälisesti suuntautuneihin, jotka seurasivat edelleen, mitä maailman taiteessa muuten tapahtui, mutta jotka vähitellen pakotettiin perääntymään.”⁸⁹¹

Taantumuksellisuuden huippu oli Helsingin Taidehallissa 7.–29.3.1936 nähty *Sata vuotta Saksan taidetta* -näyttely, jonka edustavimmista teoksista mainittakoon kuvanveistäjä Josef Thorakin (1889–1952) *Adolf Hitlerin rintakuva* (s.d.) sekä

⁸⁸⁶ Kivimies 1960, 36–37. Kivimiehen reipas ja ryhdikäs asennoituminen tuohon ensimmäisen maailmansodan nimellä tunnettuun pikku kahnaukseen asettuu mielenkiintoiseen perspektiiviin kun lukee, kuinka mullistavana hän kokee toisen maailmansodan ja sitä seuranneen kylmän sodan (atomi)ajan: “[...] 50-luvun ihmisen maailma särkyi kuin atomiräjähdyksestä, perin pohjin.” Kivimies 1960, 40.

⁸⁸⁷ Karjalainen 1990, 33–39. Maija Koskinen (2018, 154) tosin esittää väitöskirjassaan *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista – Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968*, että “[k]onservatiivisena pidetty Edvard Richter osoittautuu [...] suhteellisen myönteiseksi suhteessa modernismiin, eikä hän pelännyt puolustaa joitakin Taidehallin 1930-luvun ankarasti kritisoitua kansainvälisiä näyttelyitä”.

⁸⁸⁸ Tuula Karjalainen (1990, 33) viittaa Sigrid Schaumanin Léger-lehtiartikkelissaan kertomaan anekdoottiin rouvasta, “joka heti näyttelytilan oven avattuaan huudahti ‘bolšjevikkonst!’ ja poistui paikalta.”

⁸⁸⁹ Anttonen 2006, 22.

⁸⁹⁰ Anttonen 2006, 23.

⁸⁹¹ Kruskopf 1987, 19–20.

Reinhold Koch-Zeuthenin (1889–1949) maalaus *S.A. Sturmführer* (1931). Wilhelm Petersenin (1900–1987) maalauksessa *Tor ajaa Midgårdin ylitse* (1935) puolestaan luodaan mielikuvituksellisesti yhteispohjoismais-saksalaista mytologiaa kuvaamalla Tor liekehtivissä vaunuissa taivaalla. Lienee sanomattakin selvää, että kaikki ”rappiotaiteen” (*Entartete Kunst*) edustajat oli tästä arjalaisen kuvataiteen kerman esittelystä karsittu. Näyttelyluettelon esipuheessa kansallissosialistisen *Völkische Beobachter* -lehden kulttuuripoliittisen osaston päätoimittaja Waldemar Hartmann esittelee holsteinilaisen Petersenin seuraavin sanoin: ”Tämän nuoren taiteilijan tähänastisen tuotannon perusteella on ehkä odotettavissa, että hän pohjoismaisen rotu- ja hengenperintönsä syvyyksistä kerran on Saksan kansalle lahjaksi luova kansalliseepoksen kuvauksen, joka on vapaa kaikesta vierasperäisyyden verhosta.”⁸⁹²

Sodan syttyminen näyttää jähmettäneen taidepuheen lopullisesti. Kansallissosialistisia sympatioita vaalinut Ludvig Wennervirta oli kaiketi Taidehallin Saksanäyttelyn pauloissa vielä vuonna 1942 kuvaillessaan lehtikirjoituksessa, kuinka suomalainen taide on ”tervehtymään päin, ulkomaisten esikuvien vaikutus ei ole läheskään yhtä tuntuva kuin aikaisemmin”.⁸⁹³ Soili Sinisalo toteaa Enroth-artikkelissaan, että “[s]otavuosien katkaisemat suhteet ulkomaailmaan tietenkin vain syvensivät 30-luvulla alkanutta henkistä eristyneisyyttä, eivätkä ankeat olosuhteet ja aineellinen niukkuus olleet mitenkään otollinen maaperä aktiivisesti uutta luovalle toiminnalle”.⁸⁹⁴ Hannele Savelainen puolestaan muistuttaa, kuinka sota myös esti ”taidekirjojen, lehtien ja ulkomaisten näyttelyiden tuonnin”.⁸⁹⁵

Sodan päätyttyä kesti aikansa, ennen kuin ummehtunut tunnelma hälveni. Tuula Karjalainen muistuttaa, kuinka hitaasti modernismi sodan jälkeen rantautui Suomeen.

1950-luvun taiteen vallitsevat näkemykset perustuivat vahvasti jo maailmansotien välisenä aikana muodostuneille arvoille, joiden funktiona pitkälti oli vastustaa modernismia ja kansainvälisyyttä. Suomalainen kuvataidemaailma koostui edelleen varsin harvoista auktoriteeteista, joiden päällekkäiset roolit keskittivät valtaa. [...] Uusia näkemyksiä vastassa olivat vanhat [...] odotukset, myyttiset arvot sekä abstraktismiin ja kansainvälisyyteen, etenkin juuri Pariisi-keskeiseen, kohdistuneet ennakkoluulot. [...] Ekspressionismin pohjalle oli maalaustaiteessa rakentunut usko taiteen tunnepohjaisuuden oikeudellisuudesta ja kansallisen taiteen vaati-

⁸⁹² Hartmann 1936, 12–13. Suomentajaa ei mainittu. Taidehallin näyttely oli osa aktiivista näyttelyvaihtoa Suomen ja natsi-Saksan välillä. Taidehallin intendentti Bertel Hintze oli keskeinen vaikuttaja näissä spektakkeleissa. Koskinen 2018, 232. On lisäksi hyvä tiedostaa, että ulkomaalaisia vaikutteita vieroksuttiin myös saksalaisessa elokuvateollisuudessa. 1920-luvun puolivälissä oltiin huolestuneita elokuvien ”saksalaisen luonteen” kadottamisesta. Tähän nähtiin syytäiksi ”juutalaiset ja vierasmaalaiset”. Kracauer 1947/1987, 133.

⁸⁹³ Ludwig Wennervirta, ”Nykyhetken taidetta kotoisalla pohjalla”. *Ajan Suunta* 3.2.1942. Myös Soili Sinisalo (1980, 3) viittaa tähän Enroth-artikkelissaan. *Ajan suunta* oli äärioikeiston äänikanava.

⁸⁹⁴ Sinisalo 1980, 3. Myös Tuula Karjalainen (1990, 50) muistuttaa, kuinka jopa taiteilijoiden kokouksessa vuonna 1946 pohdittiin rajojen aukaisemisen ja kansainvälistymisen sijaan sitä, ”miten taide nyt säilyttäisi kansallisen erikoisluontansa”.

⁸⁹⁵ Savelainen 2008, 62.

muksesta. Tähän kuvaan ei sopinut abstrakti taide eikä avoimesti kansainvälinen taide, kaikkein vähiten taide, joka korosti harkintaa ja teoriaa luomisen perustana [...].⁸⁹⁶

Toisaalta sodanjälkeinen ilmapiiri näyttäytyi myös “dekadenttina” aikana. Modernin aikakauden ihminen edusti kriitikko E. J. Vehmaalle “hermoihmistä”, ja Vehmas kiinnittikin kritiikeissään huomiota “hermoherkkyyden” ohella esimerkiksi “sairaalloiseen värinään”.⁸⁹⁷ Tuula Karjalainen puolestaan muistaa, kuinka Vehmas “varoitteli muiden Pohjoismaiden modernismista tuomiten Skandinavian taiteen esikuvaksi kelpaamattomaksi, koska se ei ollut pelkästään ‘terveeseen’ suuntaan kääntynyttä.”⁸⁹⁸ Tämä 1930–40-lukujen diagnosoiva, taiteen puhdasverisyyttä sairauteen viittaavin vertauskuvin peräänkuuluttanut taidekritiikki olisi kokonaan oman tutkimuksensa aihe. Tässä yhteydessä riittää todeta, kuinka masentava ja raskasmielinen Suomen taidekenttä oli nuorelle taiteilijalle heti sodan päätyttyä.⁸⁹⁹

Sairastelua seuraa toipilasaika. Olavi Valavuori toteaaakin jo vuonna 1961, että “[v]iisikymmenluku on ikään kuin toipilasaikaa taiteessamme. Sota-ajan lamaanuksen ja sitä seuranneen pitkän eristäytymiskauden jälkeen alkaa taiteemme osoittaa elinvoimien elpymistä”. Valavuori tosin ulottaa “yleisen välinpitämättömyyden anemian” ulottumaan “koko itsenäisyyden ajalle”. Vasta 1950-luvulla Suomen taidetta “järkytti yhteyksien avautuminen Euroopan kulttuurin keskuksiin”. Valavuori heittäytyy lyyriseksi kuvaillessaan, kuinka “[o]lli kuin raskas pilvimassa olisi väistynyt ja auringon samalla kertaa sekä tuhoavasti polttavat että elvyttävät säteet langenneet koko voimallaan taiteeseemme”.⁹⁰⁰ Sen vielä ymmärtää, että vuonna 1961 ei välttämättä ollut tarpeeksi perspektiiviä edellisen vuosikymmenen taiteen kontekstointiin, mutta Valavuori suhtautuu alentuvasti käytännössä koko 1900-luvun suomalaisen modernismiin.

Liisa Lindgren kuitenkin muistuttaa, että sotien jälkeisessä taidekirjoittelussa oli positiivisiakin tunnelmia. Lindgren kirjoittaa, kuinka “1940- ja 1950-luvun taitteen kirjoituksista välittyy uuden löytämisen iloa. Maailma avautui innostavana ja modernin taiteen nähtiin heijastavan positiivista tulevaisuudenuskoa.” Optimismia lietsosivat “[k]riitikoiden ja kuvataiteilijoiden matkaraportit [...] mannermaan ja Lontoon taide-elämästä.”⁹⁰¹ Myös Valavuori muistaa mainita kansainvälistymispyrkimykset ja kuvaileekin mielipiteen jakautuneen 1950-luvulla kahteen leiriin. Yhden leirin muodostivat ne, joiden mukaan “ns. kansallista erikoisleimaa taiteessamme on vaalittava” ja toisen ne, joiden mukaan “nimenomaan oli pyrittävä liittymään mahdollisimman

⁸⁹⁶ Karjalainen 1990, 192.

⁸⁹⁷ Ojanperä 2010, 103; 119.

⁸⁹⁸ Karjalainen 1990, 49.

⁸⁹⁹ On tosin muistettava, että Enroth äidinkieltensä puolesta on ollut hieman avarakatseisemman ruotsinkielisen kulttuurilehdistön taidearvostelujen vaikutuspiirissä. Ruotsia äidinkielenään puhuvilla kriitikoilla oli paremmat yhteydet Ruotsin taidemaailmaan ja sikäläisiin taidejulkaisuihin, jotka olivat suomalaisia paremmin perillä kansainvälisistä suuntauksista. Ks. esim. Karjalainen 1990, 27; 181.

⁹⁰⁰ Valavuori 1961, 7.

⁹⁰¹ Lindgren 1996, 83.

saumattomasti yleiseurooppalaiseen taiteeseen”. Tässä vastakkainasettelujen ilmapiiressä taiteilijat “etsivät oman tiensä”.⁹⁰² Valavuoren kuvailu muistuttaa Anttosen ja Kruskopfin esityksiä maailmansotien välisen ajan taidekentän tunnelmista, mutta viittaa enteilevästi myös 1960-luvun ilmapiiirin yleisesityksiin. Todellisuuden tarkastelu ääripäiden avustuksella tuntuu pitävän pintansa.

Nuoria taiteilijoita ei toisen maailmansodan jälkimainingeissa kiinnostanut kotoinen maaperä siinä missä kansainvälisen taiteen uudet tuulet. “Matkustusmahdollisuudet helpottuivat vähitellen talouden elpyessä ja apurahojen kasvaessa”, kuten Liisa Lindgren huomauttaa.⁹⁰³ Erik Enroth hakeutui ensin Ruotsiin, ja vaikka opintojen jatkaminen oli matkan näennäinen motiivi, viittaisi opiskeluaktiivisuuden puute siihen, että tärkeintä oli päästä avarampaan ilmapiiiriin näkemään kansainvälistä taidetta. Vaikka Enroth ei taideakatemian saleissa nähtävästi liiemmin viihtynytäkään, kävi hän ahkerasti taidenäyttelyissä. Monella Enrothia hieman vanhemmalla pohjoismaisella modernistilla, erityisesti 1920-luvulla opiskelleilla, oli yksi yhteinen opettaja – ranskalainen André Lhote. Hänen vaikutuksensa pohjoismaisen modernismin kehitykseen oli merkittävä ja muodostaa täten olennaisen osan myös Erik Enrothin taiteellista diskurssia.

André Lhote (1885–1962) oli kuvanveistäjänä aloittanut ranskalainen taiteilija, joka siirtyi maalariksi ja oli inspiroitunut erityisesti Paul Cézannen taiteesta. Fauvismista ja kubismista vaikutteita saanut Lhote liittyi pariisilaiseen *Section d'Or* -taiteilijaryhmään vuonna 1912. Riitta Valorinta korostaa Cézannen merkitystä Lhoten ilmaisulle: “Cézannen maalausten eheä kompositio, levollisuus, luonnon moninaisuuden pelkistäminen geometrisiksi perusmuodoiksi sekä tieteellisen perspektiivin hylkääminen tulivat nyt Lhoten taiteen suuntaviivoiksi.” Valorinta nostaa myös esiin Cézannen väriteoriat, joista Lhote omaksui erityisesti “moduloinnin”, muotoilun värisävyjen vaihtelulla. “Lhote painotti myös Cézannen ns. väriperspektiiviä, jonka mukaan kylmät värit kuten sininen luovat syvyysvaikutelman ja lämpimät värit kuten punainen näyttäivät katsojasta vastaavasti lähempänä olevilta.”⁹⁰⁴

Lhote oli merkittävä taiteen teoreetikko, joka kirjoitti useita kirjoja ja toimi pitkään opettajana. Lhote opetti *Académie Notre-Dame des Champsissa*, *Académie Modernessa* ja *Académie de la Grande Chaumièressa* ennen kuin perusti oman akatemiansa, *Académie André Lhoten* Montparnasseen. Norjalainen Aage Storstein (1900–1983) opiskeli Lhoten johdolla *Académie Modernessa* vuonna 1920. Norjan johtava Storstein-tutkija Åse Ødegaard kuvailee, kuinka Lhoten opetuksessa keskeisellä sijalla oli piirtäminen ja erityisesti alastontutkielmat. Lhoten opetuksessa koros-

⁹⁰² Valavuori 1961, 8.

⁹⁰³ Lindgren 1996, 99.

⁹⁰⁴ Valorinta 1982, 6–7.

tui kaksiulotteisen pinnan tärkeys – hahmon tuli sulautua osaksi taustaansa esimerkiksi värityksen keinoin.⁹⁰⁵

Storsteinin tuotannossa tämä kaksiulotteisuus alkaa korostua vasta 1930-luvulle tultaessa, mutta Erik Enroth näyttää omaksuneen monet Lhoten opetuksista välittömästi akatemiassa opiskeltuaan vuonna 1949. Piirteitä Lhoten kubistisoivasta, kaksiulotteista vaikutelmaa korostavasta ilmaisusta ilmaantui Enrothin maalauksiin jo Tukholmassa oleskelun aikana, mutta väittäisin, että tällöin vaikutteet tulivat ulko-kohtaisesti, pohjoismaisten Lhoten akatemiassa opiskelleiden taiteilijoiden, kuten Storsteinin tai taideakatemian professorin Otte Sköldin välityksellä. Myös Cézannen taiteeseen Enroth oli varmasti tutustunut jo ennen opintojaan ulkomailla. Kubistisoivat vaikutteet alkoivat näkyä viimeistään Tukholman aikojen myötä samalla kun ääriviiva oli tullut entistä korostuneemmaksi. Abstraktin, paikoin konstrukttiiviseen taiteeseen vivahtavan taustan yhdistäminen esittävään aiheeseen oli myös käytössä Enrothilla jo ennen opiskelua Pariisissa.

Lhoten akatemian ansiosta nämä kubistisoivat ja geometrisoivat tehokeinot tulivat kuitenkin systemaattisempaan ja analyttisempaan käyttöön. Lisäksi värillä modulointi korostui entisestään. Ero on huomattava, jos vertaa muutamia ennen vuotta 1949 maalattuja teoksia akatemian jälkeisiin. Esimerkiksi maalaus *Ompelijatar* (1948) on vielä hyvin maltillinen yrityksessään geometrisoida ihmisvartaloa särmikkääseen, kaksiulotteiseen suuntaan. Myös väripinnat ovat laajoja ja melko yhtenäisiä. Varjokohtia on tummennettu etupäässä valöörien avulla. Maisemamaalauksista esimerkiksi *Tehdas* (1948) hyödyntää vastaavia tehokeinoja. Vuotta myöhemmin maalattu *Istuva nainen* (1949) puolestaan on saanut paitsi mekkoonsa, myös kasvohinsa ja hiuksiinsa useita pienempiä värikenttiä, joissa ei vaihdu pelkkä sävy tai tummuusaste, vaan myös väri. Enroth vaihtelee kylmiä ja lämpimiä sävyjä, jopa vasta-
värejä, luodakseen kontrastisempaa vaikutelmaa. ”Kubistisoiva ote”, jos sellaisesta edes voidaan puhua tämän maalauksen kohdalla, on kuitenkin vielä varsin maltillista.

Korostuneemmin ero tulee esille, jos verrataan muutamaa alastontutkielmaa. *Alaston* (1948) esittää kohteensa voimakkaasti plastisoiden, mutta eri värien ja sävyjen käyttö muodolla leikittelemiseksi on vielä varsin hapuilevaa ja summittaista. Toinen alastontutkielma samalta vuodelta, *Nainen ja kukka*, taas on suorastaan renessanssi-ihanteinen, vaikka siinä on myös italialaisen maagisen realismin ja metafyyssisen maalauksen vaikutusta, kuten aiemmin kävi ilmi. Kaksi *Istuva nainen* -nimistä maalausta (molemmat 1950–51, molemmissa myös miltei sama koko ja kenties jopa sama malli) taas ovat selvästi kokeilevampia, olkoonkin että niidenkin kubismi on korkeintaan cézannelaista. Niissä Enroth on kuitenkin hyödyntänyt pienempiä värifasetteja, joiden

⁹⁰⁵ Ødegaard 1992, 18. “[Lhote] var også av den oppfatning at bildet var et sammenhengende hele hvor figur ikke skulle skilles fra bakgrunn. [...] En måte å oppnå det på var å gjenta figurenes farger i bakgrunnen.”

avulla korostaa muodon plastisoivaa geometrisuutta vastavärein, sekä kylmiä ja lämpimiä sävyjä rinnastaen.

Kaksi seisovaa alastonmallia kuvaavaa maalausta samoilta vuosilta, *Työläisnainen* ja *Alaston malli*, puolestaan ovat rohkeampia ainakin siinä mielessä, että niissä geometrisoiva vaikutus on viety pidemmälle ulottamalla pienten värifasettien hyödyntäminen koko vartalon alueelle. Huolimatta ilmiselvästä pyrkimyksestä kaksiulotteiseen pintaan (Lhoten ihanne), Enrothilla on kuitenkin vaikeuksia täysin päästää irti perspektiivistä. Tämä käy ilmi mallien jalustaa ja taustaa silmäilemällä: he seisovat selvästi jossakin tilassa sen sijaan, että olisivat lhotelaisittain täysin sulautuneita taustaansa. Vaikka kaikki Lhotenkaan maalaukset eivät ole yksiselitteisen kaksiulotteisia, hyödyntää Enroth oppi-isäänsä enemmän perspektiivin mahdollistamaa kolmiulotteisuuden illuusiota, yhdisti sitä todellisuusvaikutelmaan tai ei.

Enrothin Lhoten akatemian jälkeistä kehitystä voi havainnollistaa myös vertailemalla kahta jääkiekkoaiheista maalausta. Ajoittamaton, mutta hyvin todennäköisesti ennen vuotta 1949 maalattu *Jääkiekko* on oikeastaan impressio kiihkeän paikallispelin tunnelmista – realistinen, jos kohta luonnosmainen. *Jääkiekon pelaaja* (1950–51; Kuva 31) taas on Lhoten periaatteita heijasteleva maalaus, jossa pelaaja, jää ja tausta on geometrisoitu eri värisin fasetein. Teemu Mäki on kiinnittänyt huomiota Enrothin väreihin, jotka tämä ”parhaissa maalauksissaan saa täyteen dissonanttia energiaa”.⁹⁰⁶ Tämä tehokeino on kuin suoraan Lhoten oppikirjasta. Jääkiekkoteoksissa havaittavat muutokset havainnollistuvat myös esimerkiksi omakuissa (vuonna 1948 maalattu *Omakuva* suhteessa vuotta myöhempään *Muotokuvaan*) ja sirkustutkielmissä (vuoden 1948 *Sirkusteltoja* ja *Tivolitunnelmaa* suhteessa vuosien 1950–51 maalauksiin *Akrobaatteja* ja *Sirkus*).

Toisaalta Riitta Valorinta nostaa Lhoten yhteydessä esiin myös uusklassisuuden ja André Derainin, ”jota Lhote suuresti ihaili”.⁹⁰⁷ Valorinta myös erottaa ranskalaisen uusklassisuuden saksalaisesta, yhteiskunnallisemmin painottuneesta uusasiallisuudesta (*Neue Sachlichkeit*, Valorinta puhuu välillä myös ranskalaisesta uusasiallisuudesta). Ranskassa ”korostettiin tämän suuntauksen taiteellisia tyylipiirteitä, klassista realismia”. Valorinnan mukaan ”Derain oli kubistisen kautensa



Kuva 31. *Jääkiekon pelaaja*, 1950–51, öljyväri kankaalle, 120 x 70 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taide-museo. Kuva: Jussi Koivunen.

⁹⁰⁶ Teemu Mäki, ”Tuskainen harakka nautiskelee”. *Taide* 2/2012.

⁹⁰⁷ Valorinta 1982, 10.

jälkeen vuonna 1912 tutustunut keskiajan taiteeseen ja saanut vaikutteita goottilaisen taiteen venytetyistä ihmishahmoista”. Keskeiseksi vaikutteeksi Valorinta lukee myös ”neekerikuvanveiston”.⁹⁰⁸ Toisaalta Lhoten ja Derainin yhteinen esikuva ja innoittaja oli Paul Cézanne.⁹⁰⁹

Lhotea ja Enrothia (myös Derainia) yhdisti klassisten ihanteiden hyödyntäminen modernistisessa ilmaisussa. Enroth kuitenkin antoi tunteen ja maalaustilanteen inspiraation johdattaa maalausprosessia siinä missä Lhote ”työskenteli matemaattisen laskelmoidusti. Hän halusi yhdistää muodon, värin, valon, tilan, älyn, tunteen, dynamiikan ja stabiilisuuden absoluuttiseksi ja totaaliseksi taiteeksi.” Valorinta myös korostaa, että ”Lhote arvosti pitkäjännitteistä ja hidasta maalaustapaa”.⁹¹⁰ Myös Erik Enroth saattoi maalata teosta useita vuosia, lisätä tai muuttaa joitain yksityiskohtia jopa näyttelyssä esitelyyn teokseen. Spontaaniuden vaikutelma, jonka Enrothin siveltimenkäyttö joskus herättää, on näennäistä. Kuten muistamme, myös Timo Valjakka on kiinnittänyt tähän huomiota. ”Vaikka [Erik Enrothin maalaukset] ovat joskus kuin kiireessä maalattuja, ne eivät koskaan ole vaistonvaraisia tai spontaaneja. Sommittelu ja rakenne ovat kohdallaan.”⁹¹¹

Valorinta panee merkille Lhoten henkilötutkielmien yhteyden Cézannen henkilökuviin ja huomioi, että heidän ”henkilönsä ovat vailla luonteenkuvausta ja vaikuttavat muotokokeiluilta, joista puuttui psykologinen tulkinta ja analyysi”.⁹¹² On syytä palauttaa mieleen, että Teemu Mäen mielestä Erik Enrothin maalaukset eivät olleet henkilökohtaisia, vaan heijastelivat pikemminkin taiteilijan ihmiskäsitystä ja maailmankatsomusta. Tähän voisi huoletta lisätä myös muotokokeilut. Vaikuttaa siltä, että Enroth aina innostuttuaan jostain taiteilijasta, taideteoksesta tai tyyliuunnasta, halusi itsekin jäljitellä tätä nimenomaan formalistisesti. Tästä on esimerkkejä jo ajalta ennen Lhoten akatemiaa. Hyvä esimerkki on maalaus *Lukeva nainen* (1948; Kuva 10), jonka värikentät ja punaiset, geometrisoivat ääriviivat muistuttavat ajan pohjoismaisesta maalaustaiteesta, erityisesti norjalaisen Storsteinin teoksista.⁹¹³ Esikuviin viittaavat formalistiset ratkaisut pysyivät Enrothin taiteessa loppuun saakka, kuten viimeisen elinvuoden maalauksen *Sinikka unkarilaisessa puvussa* (1975) matissemaisuudesta voidaan nähdä.

Erik Enrothin maalausten klaustrofobiseen tunnelmaan on viitattu jo edellä. Tämäkin lienee ainakin osaltaan Lhoten peruja, sillä ”Lhote korosti pinnan täyttämistä siten, että tauluun ei jää tyhjää tilaa. Tämä täyteläisyyden ja rehevyyden piirre on näh-

⁹⁰⁸ Valorinta 1982, 10.

⁹⁰⁹ Derainin cézannelaisuudesta ks. esim. Brodskaja 1981, 13–14.

⁹¹⁰ Valorinta 1982, 11.

⁹¹¹ Timo Valjakka, ”Sulan raudan hehkua ja palava autioma”, *Helsingin Sanomat* 8.3.2012.

⁹¹² Valorinta 1982, 12.

⁹¹³ Suomalaisista taiteilijoista Gösta Diehl (1899–1964) on kenties vielä lähempänä Storsteinia, jos taiteellista diskurssia tarkastelee kokonaisvaltaisemmin. Taiteilijat olivat lisäksi samaa sukupolvea, Diehl syntyi vuotta ennen Storsteinia.

tävissä myös hänen omissa maalauksissaan.”⁹¹⁴ On kuitenkin luultavaa, että Enrothin tapauksessa ahdas tila liittyi myös elämäkatsomukseen ja eksistentiaaliseen filosofiaan, kuten edelläkin on viitattu. Lhotelle sillä saattoi olla vain ”absoluuttiseen” lopputulokseen tähtäävä matemaattis-teoreettinen merkitys. Tämä ei tietenkään tarkoita, etteikö se olisi voinut formaalina tehokeinona välittyä Lhotelta Enrothille.

Valorinta kokoaa yhteen näyttelyitä, joissa Enroth on saattanut nähdä Lhoten maalauksia jo ennen opiskeluaan tämän akatemiassa. ”Lhotelta oli muutama teos Artekin ranskalaisen taiteen näyttelyssä v. 1937 sekä kaksi työtä Bäcksbäckan taidesalongin suuressa 97 taiteilijaa käsittäneessä ranskalaisen taiteen näyttelyssä v. 1943.” Jälkimmäisestä näyttelystä hankittiin Bäcksbäckan kokoelmaan pastellityö *Harlekiini* (1927). Lisäksi Lhoten teoksia oli esillä Taidehallin ranskalaisen taiteen näyttelyssä vuonna 1947.⁹¹⁵ Bäcksbäckan *Harlekiini* on voinut olla yksi Enrothiin vaikuttaneista harlekiinaiiheisistä maalauksista. Enroth palasi teemaan useita kertoja uransa varrella.⁹¹⁶



Kuva 32. *Café Colombia*, 1971, akryyli kovalevyllä, 138 x 122 cm. Gösta Serlachiuksen taidesäätiö, Mänttä. Kuva: Hannu Miettinen.

Merkittävin näyttelyistä oli kuitenkin Helsingin Taidehallissa 17.11.–2.12.1934 nähty ”Ryhmä 34”. Ryhmän perustavia voimia olivat Atte Laitila, Kalle Kuutola, Uno Eskola, Hugo Otava sekä Matti Waren. Riitta Valorinta kirjoittaa, että ”André Lhote suostui näyttelykutsuun ja lähetti Suomeen 17 työtä käsittävän kokoelman, josta maalaus *Lepäävä malli* vuodelta 1930 ostettiin Ate-neumin kokoelmiin”.⁹¹⁷ Maalaus muistuttaa Henri Matissen väli-merellisiä budoaritutkielmia paitsi aiheensa, myös värityksensä ja muotokielensä puolesta. Erityisen kiinnostaviksi muodostuvat tuolin selkämys, jonka geometrisoiva kuvio tuo ei-esittävän taiteen tematiikkaa muuten esittävään maalaukseen, ja taustan verhokangas, jota koristaa ara-

⁹¹⁴ Valorinta 1982, 12.

⁹¹⁵ Valorinta 1982, 15.

⁹¹⁶ Lhotella on myös tunnettu harlekiinaiheinen öljyvärimaalaus *Hommage à Watteau – Arlequin démasqué* (1918), jossa harlekiinilta on nimenmukaisesti riisuttu naamio.

⁹¹⁷ Valorinta 1982, 13–14. Hovingin kokoelmaan kuuluva teos kulkee nykyään nimellä *Lepäävä naismalli*, ja se oli vuonna 2019 esillä Ate-neumin kokoelmaripustuksessa.

beskiaihe.⁹¹⁸ Nämä figuratiivisuuden astetta puntaroivat tehokeinot tulivat osaksi myös Erik Enrothin taiteellista diskurssia, ja niistä voi nähdä esimerkkejä erityisesti hänen myöhäistuotannossaan, kuten teoksissa *Café Colombia* (1971, Gösta Serlachiuksen taidesäätiö, Mänttä; Kuva 32) tai *Häränkallo* (1970-luvun alku, yksityiskokoelma). Varhaisempi esimerkki on Manet-mukaelma *Makaava nainen* (1950–51, Sara Hildénin säätiö).

Lhote oli varsin suosittu opettaja, jonka taide puhutteli suomalaisia taiteilijoita ja miksei taideyleisöäkin. Valorinta perustelee suosiota uskottavasti.

André Lhote edusti juuri sellaista akateemista, klassishenkistä kubismia, jota suomalaisten oli helppo lähestyä, varsinkin kun 1910-luvun marraskuulainen kubismi oli jo luonut sille pohjaa. Lhoten tyyli, jota usein kutsuttiin pelkäksi Cézannen taiteen jäljittelyksi, muodosti välittävän yhdistelmän cézannelaisuutta ja kubismia. Lhote suosi omassa taiteessaan myös perinteistä aihepiiriä, eikä hän missään vaiheessa päätenyt abstraktiin ilmaisuun, seikka, jolla varmasti oli merkitystä suomalaisten kannalta.⁹¹⁹

Kaikesta matemaattisuudestaan ja laskelmoivuudestaan huolimatta Lhoten taide ei siis ainakaan ensinäkemältä vaikuttanut suomalaisista arveluttavalta “aivokopan rustailulta” eikä maltillisen modernistisessa otteessaan liian “vierasperäiseltä”. Kyseessä oli lopulta perinteitä kunnioittava ilmaisu, jonka Valorinta näkee heijastavan “ranskalaista Poussinin perinnettä”. Valorinta myös korostaa, että “samalla kun puhutaan Lhoten vaikutuksesta itse asiassa puhutaan myös Ranskan klassisen maalaustaiteen vaikutuksesta moderniin maalaustaiteeseen”.⁹²⁰ Lhoten opissa olleita suomalaisia olivat Erik Enrothin lisäksi esimerkiksi Uuno Alanko (1878–1964), Eva Cederström (1909–1995), Erkki Kulovesi (1895–1971), Kalle Kuutola (1886–1974), Atte Laitila (1893–1972), Eero Nelimarkka (1891–1977), Matti Petäjä (1912–1995), Unto Pusa (1913–1973), Tapani Raittila (1921–2018), Helge Sten (1923–1965), Urpo Wainio (1910–1975), Carl Nyman Wargh (1895–1937) ja Einari Wehmas (1898–1955).⁹²¹

Lhoten vaikutus pohjoismaiseen modernismiin ja Erik Enrothin taiteelliseen diskurssiin on kiistaton, mutta vertailun vuoksi haluan päättää tämän alaluvun eräaseen pohjoismaiseen taiteilijaan, joka työskenteli toisista lähtökohdista, mutta jonka ilmaisusta löytyy työkaluja etenkin Enrothin myöhäisempään tuotantoon pureutumiseksi. Kyseessä on konstruktivistiksi useimmiten mielletty tanskalainen Richard Mortensen (1910–1993). Mortensen eteni 1930-luvun surrealistissävytteisestä ja pai-

⁹¹⁸ Ville Lukkarinen (2010, 22) selvittää, että “[y]ksinkertaisimmillaan loivaksi S-kaareksi mielletty arabeskiaihe oli muoto, jolla kolmiulotteisen aiheen sai taitavasti sidottua yhteen maalauksen geometrian kanssa.” Lukkarinen myös muistuttaa, että “se nähtiinkin keinona yhdistää eri taiteenlajeja, liittyihän arabeski ajatukseen taiteen omasta abstraktista kielestä.”

⁹¹⁹ Valorinta 1982, 18.

⁹²⁰ Valorinta 1982, 22.

⁹²¹ Valorinta 1982, 23. Helge Sten oli turkulainen taiteilija, jonka Enroth tunsi. Kohtaamisestaan toverusten kanssa kertoo Manu Hartman muistelmissaan. Kuvataiteilija Einari Wehmasta ei tule sekoittaa serkkuunsa, taidekriitikko Einari J. Vehmakseen (1902–80).

koin Léger-vaikutteisesta abstraktiosta (hyvänä esimerkkinä maalaus *Svensk ko*, 1934) ekspressiivisempiin tunnelmiin 1940-luvun mitta. Esimerkiksi maalaus *De gale forlader deres bopladser* vuodelta 1943 muistuttaa vahvasti abstraktia ekspressionismia ja etenkin Willem de Kooningin (1904–1997) tuotantoa. 1940–50-lukujen taitteessa alkoi hahmottua se konstruktivistinen linja, josta hänet parhaiten muistetaan. Tämän tutkimuksen kannalta on kiinnostavinta ottaa lähempään tarkasteluun kolme teosta 1950–60-luvulta: *Calvados* (1955), *Ajaccio I* (1959) ja *Malet trærelief* (1961). Sitä ennen on kuitenkin syytä tehdä muutama huomio Mortensenin taiteen tärkeimmistä piirteistä.

Pääosin Pariisissa vuodesta 1947 lähtien työskennellyt Mortensen oli kiinnostunut taiteen perusyksiköistä: väristä ja viivasta. Kandinskyn ja Kleen teorioita työstäen ja haastaen hän pyrki hermeettiseen objektiivisuuteen. “[...] [J]eg maler selv i en tør saglig stil frem mod et kort, præcist udtryk. Billederne er hermetiske, uselskabelige og uden nogen form for charme, men der er ikke nogen vej udenom...”⁹²² Vaikka Mortensenin pelkistetty geometrinen abstraktio eroaa Enrothin “kubistisesta ekspressionismista”, voidaan taiteilijoiden pyrkimyksessä vilpittömään ilmaisuun nähdä myös paljon yhteistä. Heidän oli toteutettava taiteellista näkemystään omalle diskurssilleen uskollisesti riippumatta siitä, miellyttikö se yleisön silmää vai ei. Mortensen pelkäsi, että hyödyntämällä materiaalin (tässä tapauksessa maalin, pigmentin) kauneutta esteettisessä mielessä, hän verhoaisi maalauksen todelliset probleemit (totuuden?), jotka siis liittyivät paitsi värin ja viivan, myös tilan käsittelyyn. Hän pyrki riisumaan maalauksensa maalitekstuurin kauneudesta ja “virittämään instrumenttinsa uudelleen, jotta voisi itse päättää miltä soitettu melodia kuulostaisi”. Kuten odottaa sopii, vastaanotto kotikentällä ei ollut mairitteleva. “Et sjæleligt pres kan være så stærkt, at man ikke er i stand til at foranstalte et reelt forhold til den omgivende virkelighed i sin kunst...”⁹²³

Mortensen näki kuitenkin vastaavuutta taiteen ja yhteiskunnan välillä.

Et billede er en systematiseret helhed. Det er et lille samfund, hvori hver enkelt del lever et relativt liv og hvor figurer, farver og linier virker sammen i kontraster og harmonier, i spændinger på billedfladen og i beskuerens bevidsthed. Sådan set kan man sige, at kunsten har gyldighed for hele samfundslivet, fordi billedet i sin egen eksistens afspejler samfundets idé...⁹²⁴

Mortensenin ajattelussa taiteellinen ja yhteiskunnallinen konteksti limittyvät, tai oikeammin, peilaavat toisiaan. Hän myös mielsi taiteen kaksivaiheiseksi dialogiksi, jossa ensimmäinen dialogi käydään taiteilijan ja luonnon välillä ja toinen dialogi taideteoksen ja katsojan välillä. Mortensen pyrki tekemään katsomisesta taiteenlajin (“Jeg vil gøre det at se til en kunstart.”), mutta en usko hänen ajaneen tällä takaa mitään ihannekatsojan konstruktiota. Pikemminkin tulkitsisin sen niin, että

⁹²² Mortensenia siteerattu lähteessä Johansson 1962, 18.

⁹²³ Johansson 1962, 18–20.

⁹²⁴ Johansson 1962, 20.

Mortensen halusi taideteoksen katsojan kiinnittävän enemmän huomiota katsomisen luonteeseen, pohtivan katsomisen tapoja taideteoksen avustuksella. Näkisin Mortensenin projektin lähestyvän tässä suhteessa niin Šklovskin vaikeutetun muodon keinoa kuin Brechtin vieraannuttamistakin. Kommunikaatio on taiteen keskeinen ominaisuus.⁹²⁵

Mitä taiteilijan ja katsojan väliseen dialogiin tulee, tarjoilee Mortensenista kirjoittanut Ejner Johansson tarkkanäköisen, kontekstikeskusteluun hienosti resonoi-
van huomion. ”Vi er konstant på jagt efter kunstnere – tilsyneladende i et forsøg på at gøre deres visioner til vore sandheder. Vi vil forstå dem, siger vi, men vil vist i virkeligheden langt snarere tyrannisere dem til at illustrere vore egne fordomme.”⁹²⁶ Tutkijan onkin varmasti syytä välttää ”tyrannisoimasta” teosta omilla tulkinnoillaan, vaikka pyrkimys ymmärrykseen vilpitön olisikin. Kyseessä on sama ilmiö, mistä Skinner ja kumppanit varoittivat historioitsijaa, eli omien odotusten ja olettamusten pakottamisesta historiallisten henkilöiden motiiveihin.

Mortensenin taiteessa kiinnostavinta tämän tutkimuksen näkökulmasta on 1950–60-lukujen teosten tapa käsitellä viivaa ja väriä. Ejner Johansson kuvailee sitä seuraavasti: ”I disse ’klassiske’ billeder tegner levende, præcise linier grundformerne for farvens komposition. De omskriver rene farveflader, tegner bevægelser hen over lærredet eller optræder blot som ’imaginære’ linier, hvor to farveflader støder sammen uden konturering.”⁹²⁷ Mustat viivat ympäröivät värikenttiä, mutta vain joiltain osin – ne rajaavat joitain värejä joiltain osin, mutta katkeavat tai esiintyvät yhden värin sisällä lyhyen matkan. Joidenkin värikenttien väliltä rajat puuttuvat tyystin. Maa-lauksessa *Calvados* (1955) mustaa viivaa ja perusvärejä täydentää vaalean harmahtava lila (ainakin painetusta reproduktiosta päätellen – Galerie Denise Renén internetsi-
vuilla tosin sininen näyttää harmaalta ja ”vaalean harmahtava lila” vaaleanpunai-selta). Tällainen epäjohdonmukainen vii-vankäyttö ja yllättävät väririnnastukset saa-vat katsojan kiinnittämään teokseen tar-



Kuva 33. *Vasaran jälki*, 1974, öljyväri levyille, 122 x 91 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Tomi Moisio.

⁹²⁵ Johansson 1962, 7.

⁹²⁶ Johansson 1962, 16.

⁹²⁷ Johansson 1962, 21.

kempaa huomiota. Johansson jatkaakin, että Mortensen onnistuu käsittelemään “tillallisia, graafisia ja koloristisia ominaisuuksia yrittämättä assosiaatioita”. Taiteilija on “puhdistanut teoksensa analogioista fyysisiin ilmiöihin”.⁹²⁸

Myös maalaus *Ajaccio I* (1959) perustuu vastaaviin tehokeinoihin. Siinä musta viiva, perusvärit ja vaalean harmahtava lila (vaaleanpunainen) ovat saaneet täydentäjäkseen ruskean. Väripalettiltaan teos muistuttaa monia Erik Enrothin 1970-luvun alun maalauksia. Tästä päästään tarkastelemaan myös Enrothin tuotannossa tätä Mortensenilta tuttua viivan ja värikenttien epäjohdonmukaista yhteiseloja, joka pääsee vauhtiin erityisesti Enrothin myöhäistuotannossa (esimerkiksi maalauksissa *Luonnon pintoja* ja *Sinikka*, molemmat 1973, sekä *Vasaran jälki*, 1974; Kuva 33), mutta johon liittyviä kokeiluja löytyy jo varhaisempien maalausten abstrakteista taustasommittelmista (esimerkiksi teoksissa *Ompelijatar* ja *Kukka-asetelma*, molemmat 1948). On syytä huomioida, että vaikka Enrothilla varsinainen kuva-aihe on Mortensenin konstruktivismista poiketen miltei aina esittävä, ei se estä Enrothia tutkimasta viivan ja värin problematiikkaa myös esittävästä aiheesta irrallaan.



Kuva 34. *Kuukivet*, 1971, öljyväri levyille ja vanerille, reliefi, 103 x 185 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Tomi Moisio.

Kiinnostava on myös Mortensenin *Malet trær relief* (1961), josta en valitettavasti ole onnistunut löytämään kuin mustavalkoisen reproduktion.⁹²⁹ Väreistä on näin ollen mahdotonta sanoa mitään, mutta muodon ja tekniikan puolesta teos on hyvin kiinnostava suhteessa Enrothiin. Erik teki nimittäin vastaavia maalattuja puureliefejä etenkin 1970-luvun alussa. Mortensenin reliefin muodot ovat kuin Jean Arp -vaikutteisia ameebamaisia luonnon perusmuotoja⁹³⁰, ja vastaavilla linjoilla liikkui myös Enroth esimerkiksi reliefissään *Kuukivet* (1971; Kuva 34). Kuukivien muoto puolestaan edustaa Enrothin myöhäistuotannossa eräänlaista (Arpin tuotannosta inspiroitu-

⁹²⁸ Johansson 1962, 21.

⁹²⁹ Reproduktio löytyy teoksen Johansson 1962 kuvaliitteestä.

⁹³⁰ Arp oli sitä mieltä, että kaikki maailmassa esiintyvät muodot on palautettavissa muutamiin perusmuotoihin, joita yhdistelemällä muut muodot on aikaansaatava. Watts 1986, 239–242.

nutta?) perusmuotoa, jota on käytetty paitsi kiven, myös esimerkiksi vasaranjäljen ja osterin kuvaamiseen.

Tässäkään yhteydessä en koe tarpeelliseksi pyrkiä todistamaan, että Enroth olisi nähnyt (ainakaan edellä mainittuja) Mortensenin maalauksia. Tilaisuuksia tähän on epäilemättä ollut, paitsi Pariisin gallerioissa myös esimerkiksi Helsingissä Taidehallin vuoden 1952 näyttelyssä ”Pariisin nykytaidetta (Klar Form)” tai Artekin näyttelyssä ”Konkreettista realismia” vuonna 1956, sekä muualla Pohjoismaissa (Sara Hildénin säätiön kokoelmaan kuuluu yksi Richard Mortensenin maalaus, *Punainen sommitelma* vuodelta 1952, mutta se hankittiin kokoelmaan vasta 1980, eli viisi vuotta Enrothin kuoleman jälkeen) ja kansainvälisissä taidetapahtumissa.⁹³¹ On kuitenkin kiinnostavaa panna merkkeille samankaltaisia kiinnostuksen kohteita Erik Enrothin ja vahvasti konstruktivistiksi mielletyn Mortensenin välillä. Tämä on osoitus siitä, kuinka laaja-alaisesti Enroth oli kiinnostunut maalauksen sisäisestä problematiikasta, joka ei ole sidonnainen figuratiivisuuden asteeseen vaan pikemminkin viivan ja värin väliseen jännitteeseen. Tämä korostaa mielestäni myös sitä, kuinka samat kuvataiteen peruskysymykset viivasta ja väristä tuottavat päänsäiväystä formalistisessa mielessä eri leireihin jakaantuneille taiteilijoille.⁹³²

Vaikka Johanssonin Mortensen-esittelyssä puhutaan ”luovan taiteen evoluutiosta” ja hahmotellaan kehityskertomusta taiteen edistyksestä, tehdään siinä monta kiinnostavaa ja aikaansa edellä olevaa huomiota maalauksen ilmaisupotentiaalista ja kontekstin vaikutuksesta tulkintaan. Lisäksi on merkillepantavaa, että tutkimuksessa puhutaan useampaan otteeseen ”tulen varastamisesta” (esimerkiksi sivuilla 15 ja 24). Tutkimusmatkat taiteellisen ilmaisun (ainakin näennäisen) kartoittamattomille alueille näyttäytyvät yhtä prometheaanisina kuin taideteoksen totuuden tavoittelu heideggerilaisittain. Kyse on yrityksestä lisätä ymmärrystä ympäröivästä todellisuudesta. Kuvataiteilija on totuuden kintereillä oman mielenrauhansa kustannuksella.

3.3.2 Todenkaltaisuuden retoriikka – Italia ja Saksa maailmansotien välissä

Mutta henkisyys ilman kosketusta todellisuuteen ei ole mistään kotoisin. Ihmiset luulevat varmaan, että minulla on perunaviljelyksiä, kun niin monissa tauluissani on perunoita. Mutta maalaan mieluummin perunoita kuin omenoita. Perunat ovat niin rehellisiä. [...] Molemmat jalat maahan kiinni,

⁹³¹ Itse asiassa Richard Mortensen kävi paikan päällä Helsingissä ja osallistui yleisölle avoimeen keskustelutilaisuuteen yhdessä galleristi Denise Renén kanssa näyttelyn ”Pariisin nykytaidetta” tiimoilta. Ks. esim. Koskinen 2018, 203.

⁹³² Myös suomalaisen abstraktin taiteen uranuurtajaksi nimetty Ole Kandelin osasi viitata kintaalla joutavalle lokeroinnille ja keskittyä perusasioihin. ”Ihmisillä on taipumus aina sotkeutua pikkuasioihin, ruveta esittelemään ismejä ja takertua kaikkeen unohtaakseen pääasian, muodon ja värin.” Savelainen 2008, 69. Sitaatti alun perin lähteessä *Kymmenen taiteilijaa*. Otava, Helsinki 1962.

*maasta se voima lähtee. Yksinkertaisilla asioilla on maagillinen voima. Maa-
laan mieluummin perunoita ja leipää kuin kristallimaljakon täynnä ruusuja.*⁹³³

Pohdin aiemmin tässä luvussa konfliktin vaikutusta kuvataiteen tapoihin kuvata ympäröivää todellisuutta. Lisäksi nostin havainnollistavaksi esimerkiksi Max Beckmannin tuotannon ja tarkastelin sitä “taianomaisen todellisuuden” näkökulmasta. Tässä alaluvussa pyrin yhdistämään huomioita niin kertomuksen kuin kontekstinkin käsitte-lystä. Pohdin Monika Fludernikilta periytyvän käsitteen “todenkaltaisuuden retoriikka” käyttökelpoisuutta kuvataiteen kontekstissa ja havainnollistan samalla Erik Enrothin kansainvälistä kontekstia maailmansotien välisen ajan taiteen maagisen realismin osalta. Vaikka maagisesta realismista on totuttu puhumaan enemmän Italian kuin Saksan taiteen osalta, on käsite käyttökelpoinen myös Weimarin tasavallan taiteeseen tarkennettaessa.

Saksalaisen *Neue Sachlichkeitin* olemusta on luonnehdittu paitsi yhteiskuntakriittisen todenkaltaisuuden, myös romantisoivan klassisismien lähtökohdista.⁹³⁴ Nämä molemmat on syytä pitää mielessä, vaikka uusasiallisuuden alle sijoitetut taiteilijat teoksineen muodostavat hyvin kirjavan ja heterogeenisen joukon. Oma lukunsa on huoli todenkaltaisuuteen pyrkivän taiteen läheisyydestä realistisiin tendensseihin kuvataiteessa. 1800-luvun naturalismin perintö todellisuuden *jäljentämisen* mielessä ei ole sama kuin uuden todellisuuden *luominen* taiteen keinoin. Siinä missä esimerkiksi työntekoa romantisoineet, teknisesti tarkat ja “todellisuutta jäljentäneet” realistiset tendenssit alkoivat yhdistyä totalitaristiseen politiikkaan niin Saksassa, Italiassa kuin Neuvostoliitossakin, säilyi todellisuuteen kriittisesti suhtautuva taide mimeettisenä nimenomaan uutta luovassa merkityksessä.⁹³⁵

Yhteys toisaalta fasismiin, toisaalta kommunismiin on ollut omiaan karkottamaan taidehistorioitsijoita maailmansotien välisen ajan taiteen realististen tendenssien parista, ainakin mikäli Erkki Anttosta on uskomisen. Erityisesti on Anttosen mukaan karsastettu klassistista suuntausta, jota “on totuttu pitämään luonteeltaan konservatiivisena paluuna vanhaan klassismin traditioon”. Anttonen kuitenkin muistuttaa, että “1920-luvun suuntauksat olivat luonteeltaan nimenomaan modernistisia, taiteilijoiden omista lähtökohdista muotoutuneita liikkeitä, joita valtiovalta ei johtanut ylhäältä käsin”.⁹³⁶

Vaikka Erik Enrothin taiteen klassiset elementit on pantu merkille, ei yritys kuvata ulkoista todellisuutta objektiivisesti, jäljittelyyn perustuen, ollut Enrothin projekti. Kyseessä on pikemminkin “todellisuuden mimeettinen esiin manaaminen niin yh-

⁹³³ Erik Enrothin haastattelu *Suomen Kuvalehdestä* vuodelta 1955.

⁹³⁴ Belting 1989, 13. Belting siteeraa Günther F. Hartlaubin jakoa “veristeihin” ja “klassisisteihin”. Ks. myös Schroeder 2019, 822.

⁹³⁵ Schroeder 2019, 823. Tämä 1920-luvun “moderni mimesis” yhdistyy nimenomaan Aristoteleen käsitykseen mimesiksestä Platonin sijaan.

⁹³⁶ Anttonen 2018, 17.

teiskunnallisesta kuin psykologisestakin perspektiivistä”, kuten Monika Fludernik realismia luonnehtii. Fludernik rinnastaa realismin todenkaltaisuuteen ja korostaa realismin olevan nimenomaan “yksilöllisen kokemuksen mimeettistä representaatiota, joka nojaa kognitiivisesti ja episteemisesti tietämykseen todellisesta maailmasta”.⁹³⁷

Fludernik kuitenkin muistuttaa, että se, minkä miellämme todeksi, on pitkälti johdettu konventioista, jopa kliseistä. Realististen tekstien mimeettisyys perustuu Fludernikin mukaan siihen, että ne “esittävät uudelleen [representaationa] fiktiivisen todellisuuden, joka ikonisesti heijastelee meidän kuvaamme siitä, mikä on totta”. Fiktiivinen realismi pohjaa kuitenkin aina tulkintaan: “Todenkaltaisuus, ja sen puute, ovat katsojan silmissä.”⁹³⁸ Todellisuuden peilaaminen konventioihin ja kliseisiin on myös käsitteen *vraisemblance* ytimessä. Todenkaltaisuutta tavoittelevat kulttuuriset mallit toimivat merkityksen ja koherenssin lähteinä.⁹³⁹ Tähän perustuu tietyiltä osin myös mallitarinoiden viehäty.

Kun nyt päästiin katsojaan, niin todettakoon jälleen kerran, että Fludernik puhuu realismista kaunokirjallisuudessa, ei kuvataiteessa. Näiden eroavaisuutta on syys-täkin korostettu, mutta mielestäni Fludernikin teesejä (kuten käsitettä *vraisemblance*) voi joiltain osin soveltaa myös kuvataiteen tutkimukseen, erityisesti ongelmallisen realismin käsitteen tiimoilta. Koska realismi, todenkaltaisuus ja todellisuus – totuutta unohtamatta – ovat tämän tutkimuksen keskeistä käsitteistöä, on Fludernik varsin relevantti lähde. Unohtamatta sitä tosiseikkaa, että Erik Enrothin kokonaistuotantoa on syytä tarkastella myös kirjallisista lähtökohdista.

Monika Fludernikille todenkaltaisuus on kytköksissä fiktion. Sen funktio on samankaltainen kuin todenmukaisuutta korostavalla yksityiskohdalla realistisessa romaanissa (vrt. Roland Barthes’in *effet de réel*) tai anekdootilla historiankirjoituksessa.⁹⁴⁰ Tästä “todellisuustehosteesta” kuvataiteen kontekstissa ovat kirjoittaneet esimerkiksi Norman Bryson, Stephen Bann ja Michael Fried.⁹⁴¹ Bann yhdistää realistisen detaljin ylimääräisyyteen ja kirjoittaa sen olevan “autenttinen yksityiskohta, joka ilmestyy *miltei* aiheetta – ja sivuutetaan *miltei* huomaamatta – ja vahvistaa ja voimistaa kuvan historiallista todenmukaisuutta”.⁹⁴² Fried puolestaan huomauttaa, kuinka taidehistoriankirjoituksella on ollut taipumus sivuuttaa tämä todellisuustehoste pelkästään taiteilijan taidonnäytteenä realistisen todellisuusilluusion luomiseksi. Realistiseksi käsitetty maalaus on näin ollen määrittynyt kuvauksensa kohteen kautta. Fried ehdottaakin, että “realistisia” maalauksia on katsottu “vähemmän intensiivisesti”, koska niiden on oletettu olevan “riippuvaisia todellisuudesta” (Fried puhuu “ontologisesta

⁹³⁷ Fludernik 1996, 37–38.

⁹³⁸ Fludernik 1996, 162–163.

⁹³⁹ Culler 1975/1988, 138. Kursivointi TM. “*Vraisemblablisation* stresses the importance of cultural models of the *vraisemblable* as sources of meaning and coherence.”

⁹⁴⁰ Käsitteestä *effet de réel* tarkemmin ks. Barthes 1968/1993.

⁹⁴¹ Brysonin teos *Vision and Painting* (1983) lienee ensimmäisiä, missä Barthesin käsitettä on sovellettu kuvataiteen kontekstissa.

⁹⁴² Bann 1984, 57.

illusionismista”) ja täten niistä on ollut tyhjänpäiväistä yrittää etsiä muita merkityksiä.⁹⁴³ Tautologian uhallakin korostettakoon, kuinka todenkaltaisuuden retoriikassa on kyse totuudenmukaisuuden *illuusiosta*.⁹⁴⁴ Retoriikalla on, ainakin englanninkielisessä kontekstissa, suostutteluun ja liioitteluun viittaava konnotaatio, jolloin saattaa syntyä mielikuva jopa vilpillisyydestä. Näin ollen syntyy jännite, ellei peräti ristiriita, käsitteiden ”todenkaltaisuus” ja ”retoriikka” välille.

Epärehellisyys ja liioittelu suostuttelun ja vaikutuksen tekemisen keinoina saatavatkin täten näyttäytyä hyväksyttävänä, jopa eettisinä, kunhan lopputulos *vaikuttaa* todenmukaiselta tai se ilmenee totuusvaikutelmaa korostavassa asussa. Luomalla taideoksen taiteilija ikään kuin ehdottaa, että teoksessa kuvattu *voisi* olla totta, että teoksessa nähty *saattaisi* olla tapahtunut todellisuudessa. Aiemminkin mainittu esimerkki Fabian Reifferscheidtin esiin nostamista Willy Jaeckelin (1888–1944) litografoista *Memento 1914–15* (1914–15) on juuri tällainen ”silminnäkiähavainto”. Vaikka ei olekaan takeita siitä, että Jaeckel olisi nähnyt kuvaamiaan tilanteita, hän olisi periaatteessa *saattanut* nähdä ne, ja tämän osoittamiseen hän nähdäkseni pyrkii. Hänen litografioidensa todenkaltaisuuden retoriikka perustuu tähän. Hieman samaan tapaan Robert Hughes luonnehti Goyan *Los desastres de la guerra* -sarjaa. Hän jopa kutsuu Goyan etsauksia ”kuvajournalismiksi”. Todenkaltaisuuden vaikutelmaa korostaa erään teoksen nimi: *Yo lo vi* (”Näin tämän”).⁹⁴⁵ Tällaisessa retoriikassa ei ole enää kyse realistisen detaljin metsästyksestä tai uskottavan anekdootin kyhäilystä. Taiteilija väittää suoraan nähneensä kuvaamansa kohtauksen. ”Silminnäkiähavainto” on kuitenkin kuvataiteen retoristen keinojen kyllästävä, ja kaipaakin näin tulkinnan etiikkaa.

Todettakoon lyhyesti, ettei valokuvaus ole sen objektiivisempi retorinen väline, sillä myös siinä kuvaaja voi valita, minkä näkökulman ja rajauksen kohteeseensa valitsee. Esimerkiksi Weimarin tasavallan aikana kommunistisesti suuntautunut ”työläisvalokuvaus” pyrki objektiiviseen kuvakieleen ja ”dokumentaariseen tyyliin”, vaikka oli poliittisesti motivoitunutta.⁹⁴⁶ ”Paljaiden faktojen” esittäminen oli itse asiassa tarinankerrontaa, retorisin keinoin höystettyä kuvallista esittämistä. Kuvaustapa valittiin kohteen mukaan. Tai Monika Fludernikin sanoin: ”fiktiiviset tilanteet visualisoidaan tunnistettavien todellisen maailman kaavojen avulla”.⁹⁴⁷

⁹⁴³ Fried 1990/1992, 3.

⁹⁴⁴ Fludernik 1996, 3–4. Kursivointi TM. On kuitenkin hyvä muistaa, että esimerkiksi Tuomas Anhava on ollut saman tematiikan jäljillä jo miltei 50 vuotta aiemmin. ”Sillä elävä elämä on se aines, jota romaanikirjoittaja pääasiallisesti käyttää, ja sen taiteellinen elossapysyminen, todellisuusillusion säilyminen, on hänen onnistumisensa välttämätön edellytys.” Tuomas Anhava, ”Romaanitaide. Erään muodonteorian esittelyä”. *Suomalainen Suomi* 9/1948. Anhava tiivistää yhteen virkkeeseen kognitiivisen narratologian myöhemmät oivallukset kokemuksellisuuden merkityksestä todellisuusvaikutelman taiteellisessa välittämisessä.

⁹⁴⁵ Hughes 2003/2004, 272.

⁹⁴⁶ Remmers 2018, 78.

⁹⁴⁷ ”Fictional situations are visualized in terms of re(-)cognizable real-world patterns.” Fludernik 1996, 312. Jälleen ollaan myös *vraisemblancen* äärellä.

Vaikka maailmansotien välisen ajan suuntauksista niin uusasiallisuutta kuin maagista realismia on pidetty nimenomaan “realistisina”, ei tällä lopulta ole juurikaan tekemistä todellisuuden jäljittelyn kanssa ainakaan *mimesiksen* merkityksessä.⁹⁴⁸ Italian maagisesta realismista kirjoittanut Valerio Terraroli määrittää suuntaukselle keskeiseksi mysteerin, “joka nousee todellisuuden kudoksesta aina totena eikä koskaan naturalistisena”.⁹⁴⁹ Tästä voi päätellä, että myös italialainen maaginen realismi pyrki Max Beckmannin tavoin pääsemään “niin kutsutun todellisuuden” tuolle puolen. Kyseessä on nimenomaan taiteellinen metodi eikä tyyli, kuten Perttu Näsänen Enrothin tuotantoa luonnehti vuonna 1980.

Myös metodin ja tyylin problematiikkaan voi – jälleen *mutatis mutandis* – yrittää pureutua Fludernikin avulla. Realismi käsitteenä on Fludernikin ajattelussa pikemminkin rakenteellinen kategoria sen sijaan, että se muodostaisi merkityksiä jäljittelyyn pohjautuen.⁹⁵⁰ Kuvataiteeseen suhteutettuna kyseessä olisi nimenomaan taiteellinen metodi eikä formalistiseen jäljittelyyn pohjautuva tyyli. Esimerkiksi uusasiallisuutta – maagisesta realismista puhumattakaan – voi olla vaikea lähteä kuvailemaan tyylin pohjalta, ulkoisin tunnusmerkein. Kirjallisuustieteen metodologia voi tarjota määrittelyyn hedelmällisemmän lähtökohdan. Fludernikin mukaan realismi on seurausta tulkinnasta, mutta tähän kokemukseen voivat olennaisesti vaikuttaa epäjohdonmukaisuudet fiktiivisen maailman representoinnissa. Koska kerronnallistamisen prosessissa tekstejä luetaan todelliseen elämään suhteuttaen, edes tieteiskirjallisuuden todellisen maailman johdonmukaisuuksiin ja tyypillisiin piirteisiin pohjautuvat vaihtoehtoiset maailmat eivät horjuta todenkaltaisuuden kokemusta samalla tavalla kuin “säröt ja epäloogisuudet muutoin todenmukaisessa asetelmassa”. Tämä on paitsi maagisen realismin tehokeino, myös laajemmin (ja oikeastaan formalistisemminkin) ajateltuna taiteen “vaikeutetun muodon” keino.⁹⁵¹

Vaikka joidenkin taiteilijoiden tuotannossa todenkaltaisuuden retoriikka pohjautuu eräänlaisten “silminnäkihavaintojen” kuvaamiseen, ei tästä ole kyse Enrothin kohdalla. Näsänen mukaan Enroth “otti tehtäväkseen näyttää maalauksissaan kansan todellisen elämän, ankaran raskaan työn, teurastamojen veren ja hien, tehtaiden teräksen kirskunnan, yhteiskuntamme todelliset kasvot, jopa asetelmissaankin hän kuvasi kansan ihmisen vaatimattoman aterian.”⁹⁵² Tästä huolimatta Erik Enrothin teokset eivät ole “kuvajournalismia” tai “ikkuna todellisuuteen”. Ne ovat taiteilijan omaa taiteellista diskurssia, niin yhteiskunnallisen kuin taiteellisenkin kontekstin muovaamaa yritystä kuvailla kokemusta ympäröivästä todellisuudesta. Näsänen kuvailee Enrothin maalausten olevan “arkisen todellisuuden totuudenmukaista armo-

⁹⁴⁸ Tosin eri tutkijoiden mimesis-käsitykset eroavat toisistaan. Tästä lisää seuraavassa luvussa.

⁹⁴⁹ Terraroli 2018, 31. Suom. Elina Suolahti.

⁹⁵⁰ Fludernik 1996, 316.

⁹⁵¹ Venäläisen formalismin, erityisesti “vaikeutetun muodon” tai vieraannuttamisen, yhdeydestä käsitteeseen *vraisemblance* ks. Culler 1975/1988, 143.

⁹⁵² Perttu Näsänen, “Katso Enrothia”. *Taide* 6/80, 37.

tonta realistista runoutta”.⁹⁵³ Joku toinen voisi luonnehtia tätä diskurssia todenkaltaisuuden retoriikaksi, tai lähestyä ongelmaa *vraisemblancen* käsitteen kautta. Kaikissa määrittelyissä on nimittäin läsnä paitsi yritys raportoida faktoja ympäröivästä yhteiskunnasta, myös poeettis-illusorinen ulottuvuus. Ne ovat fiktiivinen yritys pukea havaittuja tosiasioita ymmärrettävään muotoon. Arkiset perunat saavat maagiset mittasuhteet.

3.3.3 Vastakkainasettelusta vuorovaikutukseen

Tässä Erik Enrothin tuotantoa kontekstoivan luvun viimeisessä alaluvussa luon lyhyen katsauksen Suomen taidekenttään toisen maailmansodan vanavedessä. Tarkoitukseni ei ole syventyä työskentelyn käytännön olosuhteisiin, kuten materiaalipulaan, sankarihautamonumentteihin tai muihin julkisen taiteen kilpailuihin. Pohdin hieman sitä ilmapiiriä, mikä tuolloin vallitsi. Tai ainakin millainen kuva kyseisestä atmosfääristä tulee Suomen taidehistorian kirjoitusta lukiessa. Alaluvun otsikko on kierrätetty muuttaman vuoden takaisesta artikkelistani Sara Hildénin taidemuseon *Mielen maisemia* -näyttelyjulkaisussa.⁹⁵⁴

Kuvaa suomalaisen kuvataiteen modernismista on tähän asti väritetty lähinnä erilaisilla ismeillä ja niihin liittyvillä kiistoilla. Erityisen paljon palstatilaa on omistettu toisaalta figuratiivisen ja nonfiguratiivisen, toisaalta abstraktin ilmaisun kahden “vastakkaisen” tahon, konstruktivismin ja informalismin, peitsentaitolle. Olli Valkonen raottaa ovea avarakatseisemmalle lähestymistavalle.

Kun on yritetty selvittää syitä kaikkeen siihen, mitä tässä “modernismin toisen tulemisen” noususuhdanteessa Suomen taiteessa tapahtui, on vedetty esiin monia itsestään selviä vaikutuslähteitä, kuten juuri matkoja ja näyttelyjä, ajankohtaisia kansainvälisiä suuntauksia, oppilas- ja ystävyys-suhteita, ryhmäintressejä yms. Ne ovatkin paljon auttaneet jäsentämään tuota tavattoman moniulotteista tapahtumakenttää, mutta ehkä myös samalla johtaneet tyytymään liian kaavamaisiin tulkintoihin. Osuvatkaan yleistyksiset eivät päde yksilötasolla – ja sillä tasolla kuitenkin kaikki luovan työn tulokset lopulta toteutuvat.⁹⁵⁵

Näkisin ongelmana nimenomaan sen, että tyyli-suuntaistelussa ja suurien rintamalinjojen vetelyssä on keskitytty yleisluontoisiin vastakkainasetteluihin ja unohdettu yksilölliset yhtäläisyydet. Tämä on sopinut paremmin “hallitsevaan tarinaan” suomalaisen kuvataiteen modernismista. Elina Vieru tosin näkee tilanteen optimistisemmin. “Modernismin työkalut ja ajattelumallit otettiin käyttöön 1950-luvulla sellaisella laa-

⁹⁵³ Perttu Näsänen, “Katso Enrothia”. *Taide* 6/80, 37.

⁹⁵⁴ Käsittelin johdantoartikkelissani “Vastakkainasettelusta vuorovaikutukseen. Maisemallinen abstraktio teoksen pinnalla (ja pinnan alla)” (Moisio 2015) muutamien 1960-luvulla läpimurron tehneiden taiteilijoiden tuotantoa näennäisesti vastakkaisten, mutta todellisuudessa rakentavassa dialogisessa suhteessa olevien käsiteparien kautta. Vuoropuhelun käynnistäjänä toimi konstruktivismin ja informalismin mieltäminen toisilleen vastakkaisiksi taidesuuntauksiksi.

⁹⁵⁵ Valkonen 2000, 11.

juudella ja peräänantamattomuudella, että paluuta vanhakantaiseen kansallinen-kansainvälinen, figuratiivinen-nonfiguratiivinen dikotomiaan ei jatkossa enää ollut.”⁹⁵⁶ Synteesi vaikuttaa jopa liian toiveikkaalta, etenkin kun muistaa heti 1960-luvun alkuun sijoittuneet ”Voiko kanto olla taidetta?” -keskustelut ynnä muut taantumuksen pilkahdukset.⁹⁵⁷ Tämä tuntuu Vierulta unohtuneen. ”Tiukkasävyisin abstraktin taiteen vastainen keskustelu oli tyrehtynyt vuosikymmenen [1950-luvun] loppuun mennessä ja suurin osa taiteilijoista oli joutunut ottamaan työskentelyssään kantaa ajankohtaisuuden vaatimuksiin.”⁹⁵⁸

Nimenomaan taiteilijoiden piiristä löytyi ymmärrystä, tai ainakin yritystä ymmärtää myös uusia virtauksia. Olavi Valavuori yhdistää ”klassillisen tekijän” myös abstraktiin taiteeseen, tai kirjoittajan sanoin ”konkretismiin eli geometriseen nonfiguratiivisuuteen”. Tämä klassillinen tekijä ”pyrkii karsimaan taiteesta kaiken tilapäisen ja epäolennaisen ja säilyttämään vain yleispätevän ja pysyvän, siis sen joka on yhteistä kaikkien aikojen ja kansojen taiteille”.⁹⁵⁹ Vaikka Valavuori vetää ehkä turhankin toiveikkaan ja yleispätevän synteesin, näkee hän myös tämän tematiikan esittävyiden asteesta irrallaan. ”Tämä puristinen piirre ei rajoittunut suinkaan vain nonfiguratiivisuuteen vaan löi leimansa figuratiiviseenkin maalaukseen lokakuulaisuutta myöten.”⁹⁶⁰ Taiteen klassiset arvot on pantu merkille Erik Enrothin teoksissa, ja hänen taiteellisen diskurssinsa ytimessä oli nimenomaan figuratiivisen ja nonfiguratiivisen rajankäynti.

Kieltämättä myös Erik Enroth ”otti työskentelyssään kantaa ajankohtaisuuden vaatimuksiin” ja jopa kirjoitti uusimmista taidevirtauksista. Julkaistut kritiikit ovat kuitenkin aika lailla maltillisempia kuin esimerkiksi matkapäiväkirjan merkinnät. Enroth ei ymmärtänyt kaikkia kuvataiteen uusimmista kehityskuluista, mutta hänen vastahankaisuutensa ei nähdäkseni kohdistunut ei-esittävään taiteeseen *per se*. Hän hyödynsi omassa ilmaisussaan konstruktivistisia tyylikeinoja ja toteutti maalauksissaan myös ekspressiivisempää abstraktiota hiukan informalismin hengessä. Hänen klassisuutensa kuitenkin näkyy siinä, ettei hän ollut valmis tinkimään esimerkiksi kompositiosta tai hylkäämään kaikkea esittävyteen viittaavaa. Myös käsitteellisempi lähestymistapa tuotti hänelle vaikeuksia.

Enroth oli kuitenkin yksilöllinen siinä suhteessa, että hänen vastustuksensa ei kohdistunut esimerkiksi nonfiguratiiviseen ilmaisuun figuratiivisen vastakohtana, eikä hän käsittäkseni myöskään ”valinnut puoltaan” informalismin ja konstruktivismin

⁹⁵⁶ Vieru 2000, 83.

⁹⁵⁷ Ville Lukkarinen (2001, 13) muistuttaa ”Kantosodasta” Kain Tapperin teosten *Musta riihi* ja *Surumarssi* (molemmat 1962) yhteydessä. ”Kyse oli tyypillisestä hegemonisesta taistelusta taidekentän valta-asemista. Se lähti julkisuudessa liikkeelle konservatiivisen, valta-asemastaan kiinnipitävän polven puolustushyökkäyksenä ’modernismia’ ja ’nuoria’ kohtaan.”

⁹⁵⁸ Vieru 2000, 83. Vieru kylläkin myöntää, että ”kriitikot, tutkijat ja museoväki vitkuttelivat joitain poikkeuksia lukuunottamatta muutaman askeleen jäljessä”.

⁹⁵⁹ Valavuori 1961, 9.

⁹⁶⁰ Valavuori 1961, 9–10.

vastakkainasettelussa. Hän valikoi ainekset omaan taiteelliseen diskurssiinsa sieltä täältä, kirjavasti ja yksilöllisesti, mutta ilman tyyliin kohdistuvaa dogmaattista ohjelmaa. Hänen ohjenuoransa oli taiteellinen metodi: taiteen tulee olla yhteydessä luontoon, eikä se saa supistua dekoraatioksi tai ornamentiksi. Taiteella on oltava yhteys todellisuuteen.

Kaksi kiinnostavaa esimerkkiä Erik Enrothin tuotannosta 1960–70-lukujen vaihteesta havainnollistaa mielestäni sitä, kuinka vaikea lokeroitava Enroth tosiasia on. Kyseessä ovat Kansallisgallerian kokoelmaan kuuluva *Autoromua* (1969; Kuva 35) sekä Maire Gullichsenin taidesäätiön kokoelmaan Porin taidemuseossa kuuluva *Kosminen tapahtuma* (1971; Kuva 36). Maalaus *Autoromua* edustaa siinä mielessä geometristä abstraktiota, että maalaus pohjaa reunustavat eri väriset suora-kaiteet, ja teos itsessäänkin koostuu yksinkertaisista, joskaan ei geometrisista, rakenteellisista yksiköistä. Vaikutelma on kaksiulotteinen, mutta pelkästään väriin, viivaan ja pintaan taiteilija ei viittaa, sillä viimeistään nimen myötä aktivoituu esittävä yhteys vääntyneisiin pellinpalasiin – autoromuun. Tekijän käsialaakaan maalauksesta ei täysin ole häivytetty, sillä pinnasta voi havaita paitsi taiteilijan käyttämän ruiskumaalausmenetelmän, myös maalipintaan raaputetut, muusta pintatekstuurstä poikkeavat kuviot. Ei teoksen kohdalla kyllä infor-



Kuva 35. *Autoromua*, 1969, öljy kovalevyllä, 121,5 x 186 cm. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Sakari Viika.

malismistakaan voi puhua, vaikka mieleen kieltämättä juolahtavat konkreettisista autonosista yhteen hitsatut, ei-esittävät veistokset. Vaikka osa teoksen värikentistä onkin tasaisen anonyymeiksi maalattuja, viittaa toisten osien tekstuuri pikemminkin juuri vapaaseen, materiaalisuutta korostavaan suuntaan. Kovin kaukana *Autoromua* ei ole myöskään vuosisadan alun (kubistisista) kollaaseista, mihin kirjaimet “KU” tuntuvat osaltaan viittaavan. Kirjaimet eivät kuitenkaan ole peräisin lehtileikkeestä, kuten kollaaseissa usein, vaan toisenlaisesta modernin kaupunkiyhteiskunnan kulutushyödykkeestä. Urbaani roju tuntuisi liittävän teoksen myös poptaiteen maailmaan.

Ei *Kosminen tapahtuma*akaan solahda mukisematta yhden ismin alle. Rakenteellista abstraktiota teoksesta kyllä löytyy, samoin kuin tasaiseksi maalattuja, “persoonattomia” värikenttiä. Myös tästä teoksesta löytyy kuitenkin niin esittäviä aiheita kuin taiteilijan maalausaktin merkkejäkin. Kone-estetiikka palautuu varhaisempaan modernismiin, mutta on ajankohtainen myös popin puitteissa. Teoksen nimi taas viittaa 1960-luvun myötä lisääntyneeseen kiinnostukseen avaruutta kohtaan (vrt. esim. Ahti Lavosen lukemattomat avaruusaiheet). Viittaavatko tunnistettavat muodot



Kuva 36. *Kosminen tapahtuma*, 1971, öljy kovalevyllä, 137 x 122 cm. Maire Gullichsenin taidesäätöön kokoelma, Porin taidemuseo. Kuva: Erkki Valli-Jaakola.

myös Enrothin filosofointeihin “ajattomien symbolien” tiimoilta, joita esiteltiin elämäkertaosion yhteydessä? Perusvärien suosiminen luonnonelementtien ja teknologian rinnastamisen yhteydessä tuo toki mieleen myös Fernand Léger’n (1881–1955), vaikka tämä ei Enrothille erityisen tärkeä taiteilija lienekään ollut.⁹⁶¹

Geometrinen abstraktio ei tietenkään poissulje luonnonvaikutelmaa, puhumattakaan yhteydestä todellisuuteen. Artikkelissani *Vastakainasettelusta vuorovaikutukseen. Maisemallinen abstraktio teoksen pinnalla (ja pinnan alla)* (2015) havainnollistan tätä Göran Augustsonin (1936–2012) teosten avulla. Etenkin 1960-luvulla monet ajattelivat, että geometrinen abstraktio on puhtaan älyllistä, ja informalismi

puolestaan spontaania, luonnosta inspiroitunutta ekspressiota. Monet konstruktivisteiksi leimatut taiteilijat – Augustson hyvänä esimerkkinä – korostivat kuitenkin luontoa inspiraation lähteenä.

Olen maalta kotoisin ja harrastan luontoa: siellä oli paikkoja jotka oli ihan valmista informalismia – ja valmista konkretismia myöskin. Valitsin sitten lopulta sen konkreettisen puolen. Eikä se aiheuttanut mitään sielun ongelmia. [...] Luonnosta löytyy kaikki ainekset. Aaltojen rytmikäs liplattelu, haapojen lehdistön suhina, se on täyttä musiikkia. Ja pärekaton rivistö, mitä se muuta on kuin konkreettista taidetta!⁹⁶²

Myös Elina Vieru on korostanut, kuinka “monien taiteilijoiden suhde modernismiin on ollut monimutkaisempi ja liikkuvampi kuin formalismiin ja dogmaattisuuteen taipuvainen modernismi sallisi”.⁹⁶³ Monet 1960-luvun eläneet muistelevat sitä nimenomaan

⁹⁶¹ Sen sijaan voisi kysyä, onko teoksen Léger-tunnelma vaikuttanut siihen, että teos on päätynyt nimenomaan Maire Gullichsenin kokoelmaan?

⁹⁶² “Suomalainen taiteilija: 15 taiteilijahaastattelua”. *Taide* 2/1996. Ks. myös Moisio 2015, 19.

⁹⁶³ Vieru 2000, 84. Vieru viittaa tässä Harri Kalhan väitöstutkimukseen *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit* (1997). Vierun muotoilu avaa ja laventaa Kalhan suppeampaa tokaisua: “monen kiinnostavan taiteilijan suhde modernismiin on komplisoidumpi kuin modernin muodon sabluuna sallisi” (Kalha 1997, 26).

vastakkainasettelujen aikana. Pyrkimättä kiistämään tätä mielikuvaa ja väheksymättä kärkevää väittelyä informalismin ja konkretismin välillä haluaisin kuitenkin muistuttaa (Vierun ja Kalhan ohella), kuinka monet taiteilijat kokivat ainakin oman tilanteensa tästä dikotomiasta irrallaan. Ville Lukkarinen kertoi minulle, kuinka Juhana Blomstedt (1937–2010) muisteli 1980-luvun lopulla 1960-lukua nimenomaan vastakkainasettelujen aikana, jolloin informalistit ja konstruktivistit olivat tiukasti eri leireissä.⁹⁶⁴ Omissa kirjoituksissaan Blomstedt on kuitenkin korostanut taiteellisen diskurssinsa käsitteellisiä juonteita. Hänen ajattelunsa pohjaa vahvasti ranskalaiseen eksistentialismiin. “Ihmisen on yhä uudelleen kudottava todelta tuntuva verkko sen ympärille, mitä hän ei kestä katsoa: oma tarkoituksettomuutensa.”⁹⁶⁵

Kysymys tyylisuunnista asettuu myös tässä yhteydessä täysin toissijaiseksi – ympäröivän todellisuuden luotaus näyttäytyy merkityksellisempänä. Elina Vieru huomioikin 1950-luvun taidekenttää kartoittavassa artikkelissaan “Muodollisesti vapaa – noudattaa silti tyyliä ja tapaa” (2000), kuinka “[e]ksistentiaalisten ongelmien käsittely oli tyypillistä sotien jälkeiselle illuusionsa ja identiteettinsä menettäneelle sukupolvelle.”⁹⁶⁶ Erik Enrothista kirjoittanut Kirsi Kunnas totesi, kuinka “todellisuus on täynnä kuumaa ja kylmää sotaa”. Kunnaksen mukaan “taiteilijan on aistit valppaina elettävä ajassa ja välitettävä totuutensa siitä häikäilemättömästi”.⁹⁶⁷

Sodanjälkeisessä modernismissa kirjallisuus ja kuvataide olivat monin tavoin toisiinsa kietoutuneita. Seuraavaa lukua ennakoiden voikin nostaa esiin kirjallisuusvaikuttaja Tuomas Anhavan (1927–2001) kontekstiin ja totuuteen kytkeytyvän hyvän (romaanitaiteen) määritelmän. “Mutta ehdoton totuudellisuus, uskollisuus sille tunteen, tahdon ja ajatuksen värittämälle näkemykselle, joka on ihmisen kuva häntä ympäröivästä olemassaolosta, on muuan hyvän romaanitaiteen kulmakiviä.”⁹⁶⁸ Erik Enrothin taiteellisessa diskurssissa tämä minän ja maailman, tekstin ja kontekstin välinen dialogi heijastui paitsi maalauksissa, myös kirjoituksissa.

⁹⁶⁴ Ville Lukkarisen suullinen tiedoksianto 18.9.2018.

⁹⁶⁵ Blomstedt 1986/2007.

⁹⁶⁶ Vieru 2000, 97. Juhana Blomstedt ei tietenkään kuulunut sotaan osallistuneeseen sukupolveen, mutta hänen ajattelussaan on yhtä kaikki voimakkaan eksistentiaalinen pohjavire.

⁹⁶⁷ Kunnas 1961, 138–139.

⁹⁶⁸ Tuomas Anhava, “Romaanitaide. Erään muodonteorian esittelyä”. *Suomalainen Suomi* 9/1948.

4. KUVA JA SANAN

*[...] the comparative method can offer a kind of intellectual housekeeping, sorting out the differences and similarities not only between various kinds of cultural objects, but between the critical languages that are brought to bear on them.*⁹⁶⁹

Kuvan ja sanan välinen problematiikka on viimeinen tämän väitöskirjan keskeisistä kysymyksistä. Tutkimukseni puitteissa ei valitettavasti voida syventyä kovin perusteellisesti tämän käsiteparin ympärillä käytyyn keskusteluun. En myöskään koe tärkeäksi paneutua hartaasti niihin teoreettisiin ongelmiin, joita kuvan ja sanan käsittelyyn – vertailevasta tutkimuksesta puhumattakaan – sisältyy. Kuvalla ja kirjoitetulla tai puhutulla sanalla on toki omat ominaisuutensa, jotka eivät ole kaikin osin yhteneväiset. En kuitenkaan ole samaa mieltä esimerkiksi A. Kibédi Vargan kanssa, joka varoittaa ”siirtäjästä metodeja” verbaalisten objektien tutkimuksesta visuaalisten objektien tutkimukseen. Toisaalta Vargan varoitus kuvan ja sanan tutkimukseen liittyvien ilmiöiden ja näkökulmien laajuudesta on aiheellista huomioida.⁹⁷⁰ Pyrinkin rajamaan tarkasteluni mahdollisimman tiiviisti Erik Enrothin taiteelliseen diskurssiin läheisimmin liittyvien ilmiöiden käsittelyyn.

Erik Enrothin tapauksessa tällainen luku on varsin perusteltu kun muistaa, että hänen tuotantonsa pitää sisällään niin kuvallista kuin kirjallistakin ilmaisua. Tällainen kaksoisrooli ei ole taiteiden historiassa mitenkään poikkeuksellinen, kuten ei sodanjälkeisessä Suomessaakaan. Esimerkiksi Elina Vieru muistuttaa, kuinka “[k]äsitteltäessä 1950-luvun modernismia ei voida ohittaa kirjallisuuden ja maalaustaiteen keskinäistä vuorovaikutusta.”⁹⁷¹ Vieru lisäksi korostaa, kuinka erityisesti “[s]uomenruotsalaisissa kulttuuripiireissä monet työskentelivät kuvataiteilijan ja kirjailijan kaksoisrooleissa.”⁹⁷²

Myös modernismin olemusta problematisoinut Juhani Niemi näkee ”kaikkien taiteiden perheyhteyden” nimenomaan modernin muodolle luonteenomaiseksi. Modernistisen muodon pirstaleisuuden hän mieltää konfliktin jälkiseuraamukseksi. ”Historiallisesti kirjallisen modernismin läpimurto Suomessa kytkeytyy hyvin läheisesti muitten taiteitten, erityisesti kuvataiteen ja musiikin, kehitykseen.” Niemi spekuloi, kuinka ”sodanjälkeinen henkinen tyhjiö oli otollinen maaperä uuden esteettisen muodon juurtumiseen”. Niemi tosin tiedostaa, että Suomessa herättiin modernismiin

⁹⁶⁹ Mitchell 1994, 87.

⁹⁷⁰ Kibédi Varga 1989, 31–32.

⁹⁷¹ Vieru 2000, 90.

⁹⁷² Vieru 2000, 95. Vieru kuitenkin viittaa Erik Enrothin vain ohimennen, ja tämän runokokoelma *Hornkarlens sånger* (1950) mainitaan ainoastaan loppuviitteissä. Käsittely on hämmäntävän suppeaa ottaen huomioon kuvan ja sanan sekä kirjailija-taiteilijoiden suuren roolin hänen artikkelissaan. Muita esimerkkejä, kuten Rolf Sandqvistia, havainnollistetaan paljon enemmän.

myöhemmin kuin muualla maailmassa, jossa se alkoi tuolloin olla “jo pitkälti historiaa”.⁹⁷³

Niemi kontemploi runon kuvaa ja tuumaa, että se “on samalla konkreettinen ja abstraktinen eikä sitä voi tulkita käsitteellisellä kielellä”.⁹⁷⁴ Yksi tämän luvun tarkoituksista on yhtä kaikki yrittää kielellistää Erik Enrothin runon kuvia ja toisaalta tarkastella, miten hän on kielellistänyt maalausta. Enrothin maalauksissa on piirteitä “konkreettisesta ja abstraktisesta”, entä hänen runoudessaan? Alaluku 4.3.2 on omistettu *ekfrasiksen* käsitteelle. Ekfrasis ymmärretään tässä yhteydessä lyhyesti sanottuna yritykseksi kuvata yhtä taiteenlajia toisen taiteenlajin keinoin, esimerkiksi maalausta runon menetelmin. Sitä ennen tehdään kuitenkin yleisiä huomioita kuvan ja sanan suhteen problematiikasta ja esitellään Enrothin kirjallista tuotantoa. Yksi alaluku on lisäksi omistettu kuvituksille, joita Enroth kynäili kahden runoteoksen, Edith Södergranin *Dikter*-valikoiman, sekä Lauri Viidan *Betonimyllärin* marginaaleihin. Näitä kuvituksia ei ole julkaistu, vaan ainoat kuvitetut kappaleet sijaitsevat Sara Hildénin taidemuseon arkistossa.

4.1 Tekstilähtöinen taidekäsitys – taide diskurssina

Tekstilähtöinen taidekäsitys vaikutti voimakkaasti taustalla valikoidessani tutkimukseni metodologiaa. Suhtaudun kuviin teksteinä, semanttisena tekstuurina, johon punottuja merkityksiä on suotavaa pohtia ja problematisoida. Tähän ei mielestäni sisälly oletusta siitä, että kuvilla olisi jokin tietty, lukittu merkitys, joka katsojan odotetaan “löytävän”. Kuvat käynnistävät vuorovaikutteisen prosessin katsojan kohdatessa ne. Vuorovaikutteisuus tarkoittaa tässä yhteydessä ensisijaisesti yritystä reflektoida tarkasteluhetken, kontemploinnin kontekstia teoksen syntyhetken kontekstiin. Tekstilähtöiseen taidekäsitykseen sisältyy oletus taiteesta diskurssina, kielellistettävissä olevia merkityksiä välittävänä ilmaisukeinona.

Quentin Skinner mielsi poliittiset ajatukset argumenteiksi, teoiksi, ja tässä tutkimuksessa tulkintaa on jatkettu taiteellisten ajatusten alueelle. Paul Ricoeur puolestaan vei hermeneutiikkaa pidemmälle mieltämällä myös teot teksteiksi. “Teot, kuten lopultakin kaikki havaittu ja kohdattu, tulkitaan ja käsitetään ikään kuin ne olisivat tekstejä,” tislaa Jarkko Tontti Ricoeurin ajattelusta.⁹⁷⁵ Havaitun ja kohdatun oheen voisi, erityisesti kognitiivisen narratologian näkökulmasta, vielä liittää *koetun*. Nimenomaan tällainen hyvin salliva tekstikäsitys on myös *vraisemblancen* ytimessä. Yhteiskunnallinen todellisuus näyttäytyy tekstinä muiden joukossa.⁹⁷⁶

⁹⁷³ Juhani Niemi, “Modernia muotoa etsimässä”. *Taide* 5/1995, 36.

⁹⁷⁴ Juhani Niemi, “Modernia muotoa etsimässä”. *Taide* 5/1995, 40.

⁹⁷⁵ Tontti 2005, 69.

⁹⁷⁶ Culler 1975/1988, 138–143.

Kuvan ja sanan problematiikkaan syvällisesti perehtynyt Kai Mikkonen kiinnittääkin huomiota kuvien kielellistämiseen. Hän muistuttaa, kuinka “visuaalisesta kokemuksesta *puhutaan* ensisijaisesti kielen avulla, jolloin kuvallinen merkitys saa kielellisen muodon. Kuvasta puhuminen on kuvan kielellistämistä ja kerronnallistamista.” Tässä prosessissa “nähty asia [käännetään] kielellisiksi merkeiksi”.⁹⁷⁷

Kuten sitaatista käy ilmi, Mikkonen mieltää kuvan katsomisen (pelkkä näkeminenkin luultavimmin riittää) nimenomaan *kokemukseksi*. Kerronnallisuuden määrittelevä kokemuksellisuus puolestaan koostuu “todellisen kokemuksen näennäismitteettisestä esiin manaamisesta,” kuten kertomusta käsittelevästä luvusta muistamme. Pyrkimys todenkaltaisuuteen sisältää siis nimenomaan tarpeen välittää kokemus retorisin keinoin, olivat nämä sitten sanallisia tai kuvina ilmaistuja, kuvasta kielellistettävissä eli sanallistettavissa.

Kokemuksen toistettavuudesta ei voi puhua ottamatta kantaa *mimesiksen* käsitteeseen, sillä jollain tavalla kuvallinen ja/tai sanallinen esitys kokemuksesta pyrkii “alkuperäistä” kokemusta jäljittelemään. Mikkonen nostaa esiin Gérard Genetten Platonin pohjalta hahmotteleman jaottelun mimesis – diegesis ja toteaa mimesiksin olevan “maailman varsinaista jäljittelyä eli esimerkiksi puhuttujen sanojen jäljittelyä ‘sellaisenaan’, kun taas diegesis on kertovaa esitystä eli esimerkiksi keskustelun epäsuoraa esitystä.”⁹⁷⁸ En koe tässä yhteydessä tarpeelliseksi syventyä tarkemmin diegesiksen käsitteeseen. Mimesis on itsessään kyllin problemaattinen tutkimukseni tarpeisiin.

Paul Ricoeur näkee mimesiksen merkityksen pelkkää jäljittelyä syvempänä, ainakin jos jäljittelyllä tarkoitetaan ainoastaan kopioimista tai toisintamista. Mimesis on Ricoeurille “luovaa imitaatiota”. Se on aktiivista toimintaa, tekemistä. Ricoeur jopa vertaa mimesistä todellisuuden metaforana maalaustaiteeseen, joka on “viivoista ja väreistä koostuva keinotekoinen aakkosto”.⁹⁷⁹ Kuvan ja sanan problemaattinen, mutta myös hyvin läheinen suhde korostuu tässä sitaatissa, jossa kuvataide vertautuu sanataiteeseen, sitä tarkastellaan kielen keskeisen merkkijärjestelmän avulla. Fiktio näyttäytyy Ricoeurille “tuotteliaan mielikuvituksen” välineenä, joka ei ainoastaan viittaa todellisuuteen toisintaakseen sitä, vaan tuottaakseen siitä uuden luennan (tästä on kyse myös *vraisemblance*). Myös todellisuus on siis teksti, jota luetaan siinä missä esimerkiksi romaania tai maalausta.

Jos mimesiksen ymmärtää tällaisessa laajemmassa mielessä, voi sen yhdistää Erik Enrothin taiteelliseen projektiin. Myös Enroth pyrki taiteellisella diskurssillaan “tuottamaan uuden luennan todellisuudesta” kontekstissa, jossa totutut todellisuuden kuvaamisen tavat tuntuivat riittämättömiltä. Tutkimuksen avanneen Braque-sitaatin perusteella Enroth ei kuitenkaan pystynyt täysin hylkäämään viittaavuutta luontoon.

⁹⁷⁷ Mikkonen 2005, 17. Tässä yhteydessä on hyvä muistaa myös Derridan kritiikki sitä kohtaan, että kuvista täytyisi aina saada selville se, mitä ne “haluavat sanoa”.

⁹⁷⁸ Mikkonen 2005, 250. Ks. myös Genette 1980, 163–164.

⁹⁷⁹ Ricoeur 1979/1981, 292.

Tähän viittaisi myös taiteilijan hämmennys uusien, abstraktien ja käsitteellisten taidesuuntien edessä. Oikeastaan kyse ei ole luontoyhteydestä sinänsä, saati todellisuuden jäljentämisestä valokuvamaisen tarkasti, vaan taiteen klassisen tradition painolastista. Taidehistorian traditio oli se “aakkosto”, josta Enroth ei osannut tai halunnut päästää irti ja johon hänen “uusi luentansa todellisuudesta” aina suhteutui.⁹⁸⁰

Keskeinen ongelma Erik Enrothin taiteellisessa diskurssissa on tilan käsite. Enrothin teoksissa on usein ahdas, klaustrofobinen tilan tuntu. Tähän myös Teemu Mäki kiinnitti huomiota ja yhdisti sen sosiaalisen kontekstin painostaviin reunaehdotoihin.⁹⁸¹ Tilan käsittely noudattelee Enrothilla kuitenkin myös taiteen klassista traditiota, kuten Timo Valjakka pani merkille.⁹⁸² Tämä on tärkeää muistaa Enrothin kompositiota kontemplotaessa. Tilan käsite puolestaan kytkeytyy myös kuvan ja sanan ongelmiin, erityisesti suhteessa aikaan.

Kai Mikkonen pui saksalaisen runoilijan Gotthold Ephraim Lessingin (1729–1781) ajattelua ja sille ominaista ajan ja tilan vastakkainasettelua. “Aika on Lessingin mukaan ominaisin elementti kirjallisuudelle, kun tilan kuvaus on taas kuvataiteille ominaisinta. Ajan ulottuvuus tarkentuu tapahtuman kuvaukseen, tilan kuvaus taas ruumiin kuvaukseen.”⁹⁸³ Lessing vierasti diskurssien sekoittumista, eli “ajatusta runoudesta puhuvana kuvana tai maalauksesta mykkänä runoutena”.⁹⁸⁴ Vaikka aika yhdistyy Lessingillä konkreettisesti tapahtumiseen (ja sitä kautta kerronnallisuuteen, tapahtumasta kertomiseen) ja tila staattiseen olemiseen, ei vastakkainasettelu ole näin yksinkertainen (kuten ei varmasti Lessingillä tai Mikkosellakaan). Kokemuksen kuvauksena maalauksella on myös ajallinen ulottuvuus, vaikka se ei tietenkään toteudu kertomuksena samalla tavoin, kuin esimerkiksi tunnettua tarinaa kuvittavan maalauksen yhdistäessä kaksi eri aikatasoa. Mikkonen muistuttaakin, kuinka “[y]ksittäinen tapahtuma ja hetki *viittaavat* väistämättä laajempaan kertomuksen ajalliseen kokonaisuuteen”.⁹⁸⁵ Mielestäni laajempaa ajallista viitekehystä ei kuitenkaan tarvitse nähdä nimenomaan *kertomuksen* tai *juonen* näkökulmasta. Esimerkiksi kokemuksen kuvallinen välittäminen linkittää useita aikatasoja ilman, että kertomuksellisten syy- ja seuraussuhteiden täytyy olla ilmeisiä tai mielikuvan juonellisesta kronologiasta välittyä mitenkään eheänä.

Tälle luvulle keskeinen on kysymys taiteesta – kuvasta – diskurssina, merkityksiä muodostavana ja niitä ilmaisevana “lausumana”. Altti Kuusamo toteaaakin, että “kuva ei koskaan vastaa sanaa vaan suurta joukkoa lauseita (diskurssia). Se ei siis ole sana tai lause vaan lausejoukko.”⁹⁸⁶ Ilmiötä voi lähestyä myös intertekstuaalisuuden näkö-

⁹⁸⁰ Jatkotutkimuksia ajatellen voisi olla kiinnostavaa pohtia Erik Enrothin diskurssin yhteyttä “luonnollisen” ja “keinotekoisien” merkin problematiikkaan (ks. esim. Mikkonen 2005, 118–120.).

⁹⁸¹ Teemu Mäki, “Tuskainen harakka nautiskelee”, *Taide* 2/2012. Ks. myös tämä tutkimus, s. 193.

⁹⁸² Timo Valjakka, “Sulan raudan hehkua ja palava autiomaa”, *Helsingin Sanomat* 8.3.2012.

⁹⁸³ Mikkonen 2005, 112.

⁹⁸⁴ Mikkonen 2005, 112.

⁹⁸⁵ Mikkonen 2005, 115.

⁹⁸⁶ Kuusamo 1996, 92–93.

kulmasta, kuten Kuusamo, ja puhua ”tekstuaalisesta informaatiosta”: ”kuvat kommentoivat toisiaan anonyymeina ketjuina ja omaksuvat sivuttaista tekstuaalista informaatiota muista merkkijärjestelmistä”.⁹⁸⁷ Informaation lähteiden jäljittäminen on kuitenkin erilaista kirjallisuudessa ja kuvataiteessa. ”Kuvien tutkimuksessa subtekstin paikantaminen kuvassa on diskursiivisesti erilaista toimintaa kuin kirjallisuudessa. Jo yksi viite kuvan syntagmassa saattaa palauttaa mieleen kokonaisen tradition samantyyppisiä kuvia, kommentoivan kuvaketjun.”⁹⁸⁸ Alaluvussa 4.3.2 pohdin, voisiko ”yksi viite *runon* syntagmassa”, runon kuva, palauttaa mieleen ”kokonaisen tradition samantyyppisiä kuvia” kuvataiteen historiassa.

Kai Mikkosen johdattamana päädytään jälleen merkitysten muodostumiseen eroavaisuuksien kautta. ”Vaikka kuvan ja sanan eroa ei olisi merkinä eikä havainnon muotona puhtaasti olemassa, niiden tulkinnessa rakentuva ero on kuitenkin edellytys merkityksen muodostumiselle. Kuvan ja sanan vuorovaikutuksen ehtona on yllättävän usein se, että kuva pakenee kielellisiä merkityksiä.”⁹⁸⁹ Tämä paradoksaalinen muotoilu muistuttaa pyrkimystä kuvata ”todellisuuden taakse kätkeytyvää todellista”. Kuvaa kielellistettäessä ollaan gadamerilaisen prosessin äärellä, jossa yritykset tavoittaa merkityksiä diskurssista muodostuvat tärkeämmäksi kuin lopulliset tulokset. Kuvaa ei voi lukea kuin tekstiä eikä tekstin avulla pääse samoihin tuloksiin kuin kuvallisella ilmaisulla. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kuvan ja sanan välinen problematiikka tai sen tarkastelu olisi vailla merkityksiä. Erik Enrothin taiteellisessa diskurssissa niin kuvalla kuin sanalla (ja niiden välisellä vuorovaikutuksella) oli oma roolinsa maailmaan sijoittumisessa ja arkipäivän merkityksellistämisessä.

4.2 Erik Enrothin kaunokirjallinen tuotanto

Tässä alaluvussa esitellään Erik Enrothin kaunokirjallinen tuotanto. Ensimmäisenä kiinnitetään huomiota hänen taiteellisen diskurssinsa kannalta keskeisimpään sanalliseen ilmaisumuotoon, runouteen. Päähuomion saa Enrothin vuonna 1950 julkaistu runokokoelma *Hornkarlens sånger*, mutta täydentäviä huomioita tehdään myös niiden julkaisemattomien runojen osalta, jotka löytyivät Ensenadasta taiteilijan jäämis-

⁹⁸⁷ Kuusamo 1996, 102.

⁹⁸⁸ Kuusamo 1996, 104.

⁹⁸⁹ Mikkonen 2005, 381. Kokonaan oma lukunsa on kuvan nimeämisen problematiikka. Ks. esim. Mikkonen 2005, 79: ”Taulujen nimet ovat kuvatekstien kaltaisia nimeämisen välineitä ja merkki-paaluja, jotka välittävät tietoa siitä, miten kuvaa voidaan lähestyä. Sanat nimeävät kuvan ja ohjaavat katsomaan sitä tietystä näkökulmasta.” Erik Enrothin tapauksessa en katso tarpeelliseksi omistaa esimerkiksi kokonaista alalukua teosnimien ja niiden merkityksen pohtimiseen. Useimmiten Enroth nimesi maalauksensa hyvin käytännönläheisesti ja deskriptiivisesti. Hämeenkyröläistä peltomaisemaa kuvaava maalaus on nimeltään *Peltomaisema Hämeenkyröstä*, ja kirjaa lukevaa naista kuvaava maalaus on nimeltään *Lukeva nainen*. Auringonkukat ovat *Auringonkukkia* ja häränkallo *Häränkalloja*. Monia poikkeuksiaikin toki on, enenevässä määrin ehkä myöhäistuotantoa kohti, mutta näkisin silti teosnimien problematiikan toissijaisena Enrothin kohdalla.

töstä. Lisäksi tätä valikoimaa on tarpeen esitellä, sillä sen olemassaolosta vain harvat ovat olleet tietoisia.

Runojen jälkeen paneudun Erik Enrothin julkaisemattomiin proosakatkelmiin, joita ei myöskään ole sivuttu tähänastisessa Enroth-tutkimuksessa. Syy tähän on sama kuin julkaisemattomien runojen tapauksessa: niiden olemassaolosta ei ole tiedetty. Enrothin julkaistuja taidekriitikoita tai kirjeitä ja matkapäiväkirjoja en enää tässä luvussa tarkemmin erittele, sillä niitä on sivuttu jo toisessa luvussa.

4.2.1 *Hornkarlens sånger* ja muita runoja

Kuten luvun alussa kävi ilmi, Erik Enroth oli siinä mielessä ”tyypillinen” suomenruotsalainen modernisti, että hänen ilmaisunsa käsitti maalausten ohella myös runoutta. Esikuvia löytyi toki myös muualta, kuten ruotsalainen Gösta Adrian-Nilsson (1884–1965) tai ranskalainen monilahjakkuus Jean Cocteau (1889–1963). Taiteilija-runoilija ei tietenkään ole pelkkä modernismin myötä ilmaantunut erikoisuus luovan ilmaisun saralla. Helena Westermarck (1857–1939) on varhaisempi esimerkki suomenruotsalaisen kulttuuripiirin taiteilija-kirjailijasta, joka ei kyennyt tyytymään vain toiseen ilmaisutapaan.⁹⁹⁰ Taiteiden historiasta tunnetaan useita tässä kaksoisroolissa etevöityneitä yksilöitä, tunnetuimpina kenties William Blake (1757–1827) sekä prerafaeliitti Dante Gabriel Rossetti (1828–1882). Jopa 2000-luvun Suomessa kirjallisuuden ja kuvataiteen yhdistäminen on yhä voimissaan, kuten Hannu Väisäsen (s. 1951) esimerkiksi voidaan havaita, olkoonkin että tämä on erikoistunut runouden sijasta proosaan.

Artikkelissani ”Arkadiasta moderniin dystopiaan. Erik Enrothin runot” (2012) kirjoitin, että ”keskeinen teema Enrothin runoissa on elämän tarkastelu vastakohtaisuuksien kautta”.⁹⁹¹ Tämä tematiikka ulottuu ilmiselvistä äärimmäisyyksistä, kuten yö/päivä tai elämä/kuolema, hieman monitahoisempiin dikotomioihin, kuten agraari/teollinen (tai vaihtoehtoisesti luonto/kaupunki) ja arkinen/ylevä. Juhani Niemen innoittamana tähän voisi liittää vielä käsiteparin konkreettinen/abstrakti. Taide ja taiteellinen itseilmaisu, *luominen*, on eräänlainen punainen lanka, joka läpäisee koelman *Hornkarlens sånger* kaikki 27 runoa. Usein runojen minäkertojana on taiteilija, joka ei ole itse valinnut tarkkailijan rooliaan, mutta joka yhtä kaikki pyrkii toteuttamaan kohtalon tälle heittämän tehtävän ympäröivän todellisuuden reflektioijana.

⁹⁹⁰ Julia Dahlberg (2018, 15) havainnollistaa tätä problematiikkaa Westermarck-monografiassaan: ”Medan orden inte alltid kunde fånga de flyktiga intryck som författaren ville beskriva, så kunde färgerna på paletten heller inte alltid ge uttryck för det budskap som den målade konstnären ville förmedla.” (”Siinä missä sanat eivät aina kyenneet vangitsemaan niitä ohikiitäviä vaikutelmia, joita kirjailija olisi halunnut kuvailla, eivät paletin väritkään aina pystyneet ilmaisemaan sitä viestiä, jonka maalaava taiteilija olisi halunnut välittää.”)

⁹⁹¹ Moisio 2012, 62.

Vastakohtien avulla todellisuudelle on helpompi hahmottaa muotoa. Altti Kuusamo käyttää tällaisista ”perusvastakohdista” *seemin* käsitettä ja jatkaa, että “[j]uuri tällaisten paradigmaattisten vastakohtien varaan diskurssin sanotaan rakentuvan. Diskurssi merkitysprosessina muodostuu erilaisten erontekojen, hierarkkisten vastakohtien sarjoista [...]”.⁹⁹² Ääripäät pannaan keskustelemaan keskenään. Taide on kommunikaatiota, joka synnyttää uusia merkityksiä.

Enrothin runokokoelman *Hornkarlens sänger* avaa kuvitusvinjetti, jonka abstraktista olemuksesta silmä on hahmottavinaan epämääräisiä luonnonelementteihin viittaavia muotoja (vettä, metsää, miksei kallioita tai liekkejäkin, jopa koralleja – ensimmäisen vinjetin voikin tulkita joko konkreettiseksi tai abstraktiksi). Tämä monitahoinen figuratiivinen tulkinta olisi yhdenmukainen kokoelman ensimmäisen runon tematiikan kanssa. Runossa *Fjällandet* kuvaillaan ”maata aikojen alussa”. Siinä hahmotellaan eräänlainen *tabula rasa* (miksei vaihtoehtoisesti myös *horror vacui*, tulkinnasta riippuen), luonnon muovaamat puitteet ihmisen luovalle toiminnalle. Kulttuuri on puhkeava kukoistukseen ”jonain kosmisena keväänä”. Luonto toimii taiteilijan ja runoilijan lähtökohtana, suurimpana innoittajana.

Liljanvalkoisista koralleista siirrytään toiseen äärimmäisyyteen, öiseen metsään pohjoisilla leveysasteilla. Toinen runo *Nattskog* maalaa sanoilla ”pohjoisen kaipuun” maisemaa, mutta viljelee samalla myös ristiriitaisia ilmaisuja ylläpitäen vastakkaisuuksia korostavaa tunnelmaa. Vaikka ollaan erämaassa, on taivas ”tinanharmaa” ja sudenkorennot muistuttavat ”viskeltyjä veitsiä”. Tässäkin runossa Enroth yhdistelee hyvin konkreettisia kuvia (”Trollsländor likt kastade knivar”) abstraktimpaan maalailuun (”Nordisk längtan/ under diamantkall rymd”).⁹⁹³ Järvien ja kuusten maisemasta siirrytään kolmannessa runossa Välimeren tunnelmiin ja antiikin kulttuurin kehtoon. Hieman myöhemmin ollaan valtamerialuksen sisuksissa ja jyskyttävien koneiden infernossa. Vastakohtaisuuksien ja äärimmäisyyksien avulla runoilija yrittää luodata sitä monitahoista ja monimutkaista, merkityksiä pakenevaa ja vaikeasti määriteltävää todellisuutta, joka hänen luovaa mielikuvitustaan askarruttaa.

Luominen on jumalallista alkuperää, ja taiteellinen luomistyö rinnastuu Enrothin runoissa paitsi maailman luomiseen, myös luonnon antiin ja ihmisen kykyyn hyödyntää ja jalostaa tätä ihmettä. Leipä ja viini vertautuvat oliivilehtoihin ja karjaan, yhtä luonnollisina kuin taiteeseen rinnastettava linnunlaulu. Tätä arkaaista idylliä kuitenkin uhkaa sama ihminen, jonka olemassaolo on luonnon suopeudesta riippuvainen. Runossa *Misten* kellopoiju jo itkee varoitusta miinakentästä, joka voi ”hetkessä räjäyttää meidät taivaan tuuliin”. Ihminen on ammentanut luonnolta hyvinvointinsa, mutta lasku on tulossa. Rajaton ahneus rajallisten resurssien planeetalla on koituvaa kohtalokkaaksi. Runon *Kubiktoner* myötä lukija puolestaan on laskeutunut runon

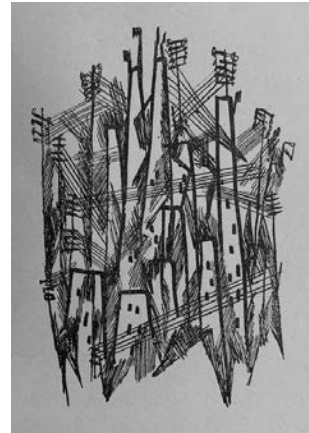
⁹⁹² Kuusamo 1996, 45. Diskurssi vastakohtien järjestelmänä on Kuusamon mukaan Greimasin peruja. Tämän taustalla puolestaan vaikuttaa Saussuren teoria kielestä erojen järjestelmänä.

⁹⁹³ ”Pohjoinen kaipuu/ timantinkylmän avaruuden alla.” Enroth 1950, 9–10.

minän mukana varsinaiseen helvettiin, laivan konehuoneeseen, joka toimii vertauskuvana teknologian ja teollisuuden ihmistä alistavalle vaikutukselle. Ihminen on käyttänyt luovuutensa, kätevyytensä ja kekseliäisyytensä helpottaakseen elämäänsä ja kohentaakseen elämänlaatuaan, mutta on samalla veltostanut itsensä pelkäksi koneen jatkeeksi.

Kuten runon nimi vihjaa, tekisi teksti mieli yhdistää kubismin sirpaleiseen todellisuusvaikutelmaan. Runoilija kiidättää lukijan silmien eteen kuvia henkeäsalpaavalla vauhdilla. Monet runon kuvista linkittyvät myös runoilijan maalauksiin, mikäli nämä ovat tuttuja lukijalle. “Vanvettsröda streck likt en syl i våra trötta hjärnor” palauttaa mieleen etenkin taiteilijan varhaistuotannosta tutut voimakkaat punaiset ääriviivat.⁹⁹⁴ Ilmaisut, kuten “kubikslavar under ångtrycket”, “därnere lurar eldkäftarna svavelmunnarna” tai “låt elden dansa mellan edra stålgallertänder” muistuttavat lukijaa Enrothin tehdaskuvista ja koneiden orjina vereslihalla työskentelevistä ihmisraunioista.⁹⁹⁵ Välillä tunnelma vaihtuu ja lukijan silmien eteen hahmotetaan kuvaa alastomasta naisesta, mutta varsinaiseen romanttiseen hempeilyyn ei ole mahdollisuutta. “Rakkaus vanhanpuoleisiin naisiin” on kiirehtivää ja sijoittuu aitojen taakse ja porttikongeihin, kuten muistamme Nelson Algrenin romaanin yhteydessä siteeratusta katkelmasta. Sosiaalisesta kontekstista hahmottuu melko lohduton kuva, joka ei kovin paljon poikkea esimerkiksi Weimarin tasavallan aikaisesta saksalaisesta maalaustaiteesta. Yhteiskunta on nujertanut yksilön, joka alkukantaisia vaistoja toteuttaessaan yrittää edes hetkeksi vapautua kahleistaan. Runon *Kubiktoner* päättää kaipuu onnellisempiin päiviin ja unelmoinnin unhoitukseen. Yötaivas “huuhtoo hiilen sielusta”, ja kaikesta kärsimyksestä huolimatta jokin runon minäkokijan sielussa yhä soittaa instrumenttia herkin ottein. Taiteellista diskurssia ei sosiaalinen konteksti nujerra.

Aiemmissä luvuissa olen viitannut runoihin kuten *Sol och mögel* tai *Vardagsnatt*, joissa kaupunkimiljöä kuvataan ankeaksi ja alakuloiseksi, yksilön nujertavaksi. Kaupungin kaoottisuuteen viittaa myös yksi runokokoelman kuvitusvinjeteistä, joka sijoittuu runojen *Kubiktoner* ja *Nattens ridåer* väliin (Kuva 37). Siinä korkeat kerrostalot, lyhtypylväät ja lennätintolpat muodostavat läpitunkemattoman tiheikön, johon yksilö takertuu ja kietoutuu kuin kärpänen hämähäkin seittiin. Toisaalta lennätin-



Kuva 37. Erik Enrothin kuvitusvinjetti runokokoelmaan *Hornkarlens sänger* (1950, Schildts). Kuva: Tomi Moisio.

⁹⁹⁴ “Mielettömänpunaisia viivoja kuin naskali väsyneissä aivoissamme”. Enroth 1950, 25.

⁹⁹⁵ “Kuutio-orjat höyrypaineen alla”, “tuolla alhaalla väijyvät tuliturvat rikkisuut”, “antakaa tulen tanssia teräskalterihampaittenne välissä”. Enroth 1950, 25–26. Hyviä esimerkkejä Enrothin maalauksista aihepiiriin liittyen ovat muun muassa *Lämmittäjät* (1948), *Paja* (1950–53) ja *Seppä* (1953).

langat ja -tolpat näyttäisivät muodostavan myös partituurin, josta suurkaupungin (mollivoittoinen?) sinfonia on kuultavissa.⁹⁹⁶ Kyseinen kaupunkivinjetti muistuttaa myös joitain Enrothin sekatekniikalla paperille toteuttamia teoksia, joita kuuluu Sara Hildénin säätiön kokoelmaan, kuten *Kaupunkinäkömä, piirustus nro 2*. Tämä teos (kuten Enrothin paperipohjaisista töistä monet) on ajoittamaton, mutta ilmauksellisten yhteneväisyyksien perusteella olisi kiusaus ajoittaa se samoihin aikoihin runo-kokoelman ilmestymisen kanssa.

Yksi silmäänpiistävä ominaisuus Erik Enrothin runoissa on värien runsas käyttö. Tämä kuulostaa tietenkin luontevalta, kun runoilija on samalla myös kuvataiteilija. Huomiota ei kuitenkaan voi ohittaa olankohautuksella. Ekfrasiksen kysymykseen syvennyttään vasta myöhemmin, mutta väreistä on hyvä todeta jotain jo tässä vaiheessa. Kokoelman 27:stä runosta 20:ssa mainitaan jokin väri nimeltä. Lisäksi jäljelle jäävästä seitsemästä yhdessä viitataan sävyyn (*mörk*) ja kahdessa kuvanveistäjän materiaaleihin (*marmor, brons, bly, porfyr*). Yksi puolestaan on ylistyslaulu luovalle ilmaisulle itsessään. Taiteellinen ilmaisu on hyvin konkreettisesti Erik Enrothin runouden ytimessä.

Kokoelman avainrunoksi voisikin mieltää *Det sägs att spikar äro gjorda av spikens idé ty annars kunde ju järnet bli fågelburar*, joka ei ehkä sittenkään sovellu varsinaiseksi ylistyslauluksi ottaen huomioon siihen sisältyvät elegiset elementit. Runon ensimmäiset säkeet keskittyvät elämän ohikiitävyyden ja yhdentekevyyden tiedostamiseen suorastaan eksistentiaalisessa hengessä. Tästä “maaksi pitää sinun jälleen tuleman” -tematiikasta pyyhdyttään kuitenkin yhtäkkiä linnunlauluun, joka jälleen (vrt. kokoelman viides runo *En bön till vardagens enkla bröd*) vertautuu taiteisiin ja näyttäytyy tällä kertaa vieläpä pelastavana, ellei peräti autuaaksitekevänä voimana. Otsikon lintuhäkki viitanee juuri luovan ilmaisun kahlehtimiseen ja tukahduttamiseen.

Olen aiemmassa artikkelissani viitannut runon päättävään sirpaleeseen ja pohtinut sen merkitystä.⁹⁹⁷ Tuota luentaa voisi tässä jatkaa ja tarkentaa hieman. Jotakin on nähtävästi mennyt rikki, jotta runon minä voi havainnoida todellisuutta sirpaleen särmiä heijastamana (“Att i en skärvas kantighet/ man spegla kan sin evighet.”).⁹⁹⁸ Liittykö luovien voimien vapauttamiseen aina rajojen, aitausten, karsinoiden ja (kultaistenkin) häkkien rikkominen? Vai täytyykö ihmisessä itsessään särkyä jotakin, jotta ympäröivän todellisuuden tarkasteluun saisi uutta perspektiiviä? Vertautuuko sirpale Enrothin runossa niihin värifasetteihin, joiden avulla hän hahmotteli

⁹⁹⁶ Muistamme, kuinka Enroth kuvaili Times Squarea New Yorkissa: “En malström av bilar och människor mellan husväggarnas kanjon. En stickande bullrande symfoni.” Erik Enrothin päiväämätön matkapäiväkirjamerkintä.

⁹⁹⁷ Ks. Moisio 2012, 61.

⁹⁹⁸ “Yksi särmi sirpaleen/ peilin antaa iäiseen.” Enroth 1950, 52. Tässä artikkelini (Moisio 2012) yhteydessä julkaistussa suomennoksessa olen pyrkinyt säilyttämään runon loppusoinnun tehokeinona. Suoremmin runo suomentuisi “että sirpaleen särmiäkydessä/ voi peilata ikuisuuttaan”.

kuvauksensa kohdetta Lhoten akatemiassa vietetyn ajan jälkeen? Entä onko tämä kaikki yhdistettävissä kubismin projektiin tarkastella objekteja useasta näkökulmasta yhtä aikaa? Edellyttääkö muuttunut maailmankuva uutta näkökulmaa taiteelliseen itseilmaisuun? Näiden (ja kymmenien muiden) kysymysten avulla voi yrittää lähestyä Erik Enrothin taiteellista diskurssia. Useat kysymyksistä soveltuvat niin Enrothin maalausten kuin hänen runojensa analysointiin.

Lisäksi tämä tematiikka johdattaa ajatukset konkreettisten kuvien ja abstraktimman maalailun suhteeseen. Erik Enroth pyrkii hahmottelemaan lukijan silmien eteen konkreettisen kuvan ja sitten laajentamaan käsittelyä esimerkiksi eksistentiaalistiseen suuntaan. Tietyllä tavalla tämä käsittelyn kahtalaisuus näkyy myös monissa hänen maalauksissaan. Miltei aina Enroth yhdistää konkreettisen, esittävän aiheen vähemmän esittävään, usein miltei konstruktivistiseen taustaan. Taiteilija pyrkii yhden maalauksen sisällä paitsi problematisoimaan keinot kuvata konfliktin jälkeistä todellisuutta maalaustaiteen keinoin, myös haastamaan kuvataiteen sisäiset ilmaukselliset mahdollisuudet tutkimalla viivan ja värin yhteiseloä.

Monet *Hornkarlens sänger* -kokoelman runoista liittyvät taiteilijan tehtävään. Erityisen hienosti tätä tematiikkaa havainnollistaa runo *Jag känner helvetets dag-violett spända trådar*.⁹⁹⁹ Kyseisessä tekstissä taiteilijan (ja runoilijan) rooli vertautuu Prometheuksen osaan. Näkijän on antauduttava kärsimään helvetin tuskat, jotta voisi antaa muille kuolevaisille vihiä korkeammista totuuksista. Runon kokija toivoo ”puhdistavaa rikkikylpyä”, jotta pääsisi maallisista tuskista ja voisi symbolistienkin suosiman *per aspera ad astra* -periaatteen mukaisesti ja Feeniks-linnun tavoin nousta tuhkasta ”tuli leimuten korvista”. Näiden säkeiden osalta runo muistuttaa Enrothin



Kuva 38. *Uusi ihminen*, 1950–53, öljyväri pahville, 280 x 407 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

maalausta *Uusi ihminen* (1950–53; Kuva 38), jossa leimuava yli-ihminen on päihittänyt robotin ja noussut yhteiskunnan ikeestä oman elämänsä (ja muiden) sankariksi. Runo ei kuitenkaan pääty yhtä ekstaattisissa merkeissä. Minäkokija häilyy toivon ja epätoivon rajalla ja toivoo edes väliaikaista helpotusta tuskaansa, jotta jaksaisi taas ”vapaaehtoisesti kantaa ristiä”. Taiteilija sovitaa ihmiskunnan synnit to-

⁹⁹⁹ Kaikilla kokoelman runoilla ei ole nimeä, joten tämä kuten muutama aiemmin tutkimuksessani esiintynyt teksti on nimetty sisällysluetteloon ensimmäisten säkeiden sanoilla.

tuutta jahdatessaan (kuten “ristillä kuollut Van Gogh” Enrothin matkapäiväkirjamerkinnöissä).

Kokoelman epätoivoisimmassa runossa *Natt emot mörka murar* ollaan itse-tuhoisissa tunnelmissa, kuten jo ensimmäisistä säkeistä on luettavissa. “Skall jag betala/ med ett skott/ och lämna allt/ dagar av tomhet/ då bitterheten/ silas genom fingrarna.”¹⁰⁰⁰ Kiusaus yhdistää runon tematiikkaa elämäkerralliseen aineistoon on ymmärrettävä. “Visa ej din smärta” – älä näytä tuskaasi – voisi sopia ohjenuoraksi nuorelle Erik Enrothille, joka on vasta matkalla koko kansan “rauta-Erikiä”. Pakonomainen tarve pärjätä elämässä keuhkoista lähtökohdista ja kaikesta epätoivosta huolimatta ja tehdä oma nimi tunnetuksi, kuolemattomaksi huokuu runon riveiltä. “Slå ut mot livet/ slå hårt.”¹⁰⁰¹ Epätoivo ja uskonpuute vuorottelevat kunnianhimon ja itse-luottamuksen kanssa.

Enrothin julkaisemattomissa runoissa ollaan samojen teemojen äärellä. Vastakohtaisuudet, luomistyö jumalallisena tehtävänä ja ylevät, milloin antiikkiin ja milloin erämaihin sijoittuvat puitteet muodostavat myös julkaisemattomien runojen keskeisen sisällön. Myös näissä teksteissä kuvaillaan tunnettuja taideteoksia, havainnoidaan ympäristöä ulkomailla (*Hornkarlens sånger* -kokoelmassa liikutaan muun muassa Roomassa, Pariisissa ja Thames-joen suulla, julkaisemattomissa runoissa puolestaan ollaan esimerkiksi Italiassa ja Madridissa) ja ollaan aika ajoin epätoivon partaalla. Julkaisemattomissa runoissa on viittauksia kokoelmasta tuttuun hahmogalleriaan (Helios, Kristus jne.), mutta myös uusia avauksia (Phallos, Kykladien saaristo jne.). Lisäksi uutena aluevaltauksena esiintyvät avaruuteen liittyvät runot (*Väster om månen, Där låg landet ingen känner ja Ett halsband av eoliter*). On hyvä muistaa, että avaruusaiheet ilmestyivät myös Enrothin maalauksiin viimeistään 1970-luvulle tultaessa (esim. *Kuukivet*, 1971). Tämä ei ollut mitenkään poikkeuksellista tuohon aikaan. Esimerkiksi Ahti Lavonen oli hyvin kiinnostunut avaruuteen liittyvistä ilmiöistä, mikä näkyy monissa hänen maalauksissaan. Aihe löysi tiensä taiteilijoiden tuotantoon epäilemättä ajan sosiaalisen kontekstin myötä, kun suurvallat kilpailivat avaruuden valloituksesta.

Julkaisemattomissa runoissaan Enroth lisäksi reflektoi sotakokemuksiaan suoremmin ja myös katkerammin. Illuusioiden olivat varmasti karisseet viimeistään sodassa, mutta näissä (oletettavasti) vanhemmiten kirjoitetuissa runoissa pettymys ilmaistaan hyvin selvästi. “Vi skola minnas/ den värld som störtade samman./ Dess brokiga skärvar spriddes för vinden/ byarna brann under klagande himmel.”¹⁰⁰² Vaikka tekstit ovat varmasti vilpittömästi kirjoitettuja, heikentää tämä suoruus valitettavasti niiden

¹⁰⁰⁰ “Maksaisinko/ laukauksella/ ja jättäisin kaiken/ tyhjyyden täyttämät päivät/ joina katkeruus/ siivilöityy sormien välitse.” Enroth 1950, 59–60.

¹⁰⁰¹ “Lyö itsesi elämään – lyö lujaa.” Enroth 1950, 60.

¹⁰⁰² “Tulisimme toden totta muistamaan/ maailman, joka luhistui kasaan./ Sen kirjavat sirpaleet levisivät tuuleen/ kylät paloivat vaikeroivan taivaan alla.” Erik Enrothin julkaisematon runo “Om de döda skall man inte tiga nej ropa. Ropa som det blod ropar från jorden”.

taiteellista laatua. “Vi fingo granater i stället för bröd./ Vi lärde oss att slakta varandra.” Näissäkin runoissa loppusointuja esiintyy onneksi vähemmän, sillä satunnaiset riimitelyt eivät ole kovin onnistuneita. “Jag har gått på Eldankas is/ den vintern var bittert ris.”¹⁰⁰³ Jonkinlaisena esikuvana sotarunoille voisi ehkä nähdä Edith Södergranin ensimmäisen maailmansodan kontekstissa kirjoittaman “Världen badar i blod...”, mutta Södergran pohtii sodan olemusta lyirisemmästä ja filosofisemmasta näkökulmasta, vähemmän omakohtaisesti.

Koska koneella kirjoitettuun käsikirjoitukseen ei ole merkitty päivämääriä, on julkaisemattomia runoja vaikea ajoittaa. Tulkitsisin niiden (ainakin suurimmalta osin) olevan kuitenkin *Hornkarlens sånger* -kokoelmaa (1950) myöhemmää perua. Tämä johtuu siitä, että siinä missä monet julkaistun kokoelman runoista tuntuvat tuoreilta ja oivaltavilta, vaikuttavat monet julkaisemattomista olevan vanhan kertausta ja saman tematiikan uudelleenlämmittelyä. On kuitenkin huomioitava, että kyseessä on käsikirjoitus, johon Enroth on tehnyt käsin lukuisia korjauksia, muutoksia, poistoja ja lisäyksiä. Kokoelman työstäminen on selvästi jäänyt kesken, ja projekti olisi varmasti kaivannut myös kustannustoimittajan silmää. Julkaisemattomat runot syventävät joka tapauksessa kuvaa Erik Enrothista lyriikkona. Enrothin runous ansaitaisikin oman, laajemman tutkimuksensa.

4.2.2 Julkaisemattomat proosakatkkelmat

Ensenadassa sijaitsevien käsikirjoitusten joukossa on myös kolmisenkymmentä kertovaa tekstikatkkelmaa, jotka Enroth on sepittänyt. Tekstien pituus vaihtelee, mutta suurin osa on muutaman liuskan mittaisia, eli käytännössä novelleja. Tekstit ovat enimmäkseen fiktiota, mutta monet saattavat perustua myös Enrothin omiin kokemuksiin esimerkiksi sodassa tai matkoilla. Tekstit voikin jakaa muutamaaan kategoriaan: sotakertomukset, matkakertomukset, erämaakertomukset sekä erityisesti ranskalaisia ja venäläisiä) fiktiivisiä esikuvia jäljittelevät novellit.

Sotanolleihin lukeutuvat “Ruinstaden”, “Långfredag” (jossa sodan melskeet tarjoavat puitteet uskonnollisten kysymysten kontemplointiin), “Livet går vidare”, “Jättarna vakna”, “I underlandet” sekä “Irrbloss”, joka on kuitenkin eräänlainen rajatapaus. Se sijoittuu sota-aikaan, mutta sen ensisijaisena aiheena on rakkaus, joka novellin nimen mukaisesti vertautuu virvatuleen. Myös novelli “Stäppens dotter” on sikäli sota-aiheinen, että se sijoittuu Äänisjärven (Äänisen) maisemiin Karjalaan, mihin suomalaiset sotilaat etenivät jatkosodan hyökkäysvaiheessa. Muista paikannimistä, kuten “Tulvoja” (pitäisikö olla Tolvoja?), päätellen novellin tapahtumat sijoittuvat nimenomaan Äänisen pohjoisosiin.¹⁰⁰⁴ Sota-aikaan sijoittuu myös “Bykyrkan”,

¹⁰⁰³ “Olen kävellyt Eldankan jäällä/ talvisella, katkeralla säällä”. Suomennokseni ei loppusoinnun säilyttämisen vuoksi valitettavasti tavoita alkukielisen runon ilmausta “katkeraa riisiä”. Erik Enrothin julkaisematon runo.

¹⁰⁰⁴ Erik Enrothin julkaisematon novelli “Stäppens dotter”, suom. “Aron tytär”.

jossa näkymä kylätieltä muistuttaa novellin minäkertojaa “vanhan Brueghelin naiiveista ja kömpelöistä talonpoikaismaalauksista”.¹⁰⁰⁵ Miltei folkloristinen ulottuvuus puolestaan on kertomuksessa “Byn och bonden”, jossa kertoja haastattelee vanhaa talonpoikaa ja pyytää tätä muistelevaan menneitä. Tyhjiilleen jäänyt neuvostohotelli muodostaa puitteet tarinalle “Hotellet Röda stjärnan”.

Monissa sotakertomuksissa luontoa havainnoidaan ja kuvaillaan hyvin tarkasti, joten ne sijoittuvat sikäli lähelle myös varsinaisia erämaakertomuksia. Esimerkiksi eräässä nimettömässä kertomuksessa ympäröivää luontoa kuvaillaan jopa maalauksellisesti: “Ödemarkssolen sjunker isande lilaröd ned bak skogens kärringtandade horisont himmels spelar i alla färgregister från molande blått till det mest vansinniga skrikroda en feberhettad surrealist kunde drömma om.”¹⁰⁰⁶ Kuvaus on myös hyvin lyyrinen, joten parhaimmillaan Enrothin proosa peilaa paitsi hänen maalauksiaan, myös hänen lyriikkaansa. Kyseinen novelli sijoittuu sekin neuvostomaisemiin, päättellen “bolshevikkien tiilitehtaasta”.

Luontoaiheisia novelleja ovat esimerkiksi “Höst”, jossa luonto rinnastuu runonlaulajiin ja jopa *Eddan* sankaritaruihin, sekä “Trapperliv i ödemarken”, josta on myös toinen, kenties myöhempi versio “Trapperliv i ödemarken kring Himola”. Nämä tekstit heijastelevat samaa kaipuuta luontoon, joka on läsnä monissa Enrothin runoissa. Aiemmin mainittuun on lisätty käsin kirjoitetut huomautukset “saknar början och slut” ja “den röda tråden fattas”. Tästäkin päätellen jälkimmäinen on myöhempi ja viimeistellympi. “Vandring”-novellin luontovaellus tapahtuu sekin Neuvosto-Karjalassa, jossa perääntyneet venäläiset ovat jättäneet jälkeensä muun muassa kaasunamareita.

Muista novelleista kiinnostavin on sodanjälkeiseen Punavuoreen Helsingissä sijoittuva “Svarta siluetter”. Kyseessä on paraatiesimerkki konfliktin jälkeisen yhteiskunnallisen kontekstin kuvauksesta. Köyhälistökortteleita luonnehditaan samankaltaisin sanavalinnoin kuin esimerkiksi Enrothin runossa “Sol och mögel”. Novellin minäkertoja kuvailee: “Det är nu en längre tid jag studerat det parasitlivet här. Studerat det som man studerar mögelavlagringar i fuktiga källarhalsar.”¹⁰⁰⁷ Mustan pörssin kauppa rehoittaa “Mirakeltorgetin” maisemissa. Kertomuksessa tarkastellaan Punavuoren katuja hieman samaan tyyliin kuin Enroth tarkasteli Bowerya New Yorkissa. Kerronta on novellissa kuitenkin kaikesta inhorealismisuudesta huolimatta myönteisempää, ja yltää peräti sosiaaliseen saarnaavuuteen. “Men nej han där med polityrsvullet ansikte min broder. Hon den berusade gätflickan med nedkippade skor, hon

¹⁰⁰⁵ Erik Enrothin julkaisematon novelli “Bykyrkan”, suom. “Kyläkirkko”. Erikin kertomuksessaan käyttämät adjektiivit eivät välttämättä jokaisen taiteenystävän mielessä yhdisty Brueghelin (“vanha Brueghel”) tuntuisi viittaavan nimenomaan Pieter Brueghel vanhempaan) maalauksiin.

¹⁰⁰⁶ Erik Enrothin julkaisematon ja nimeämätön novelli.

¹⁰⁰⁷ “Olen jo pidemmän aikaa tarkkaillut tätä parasiittien elämää. Tutkinut sitä kuin kosteiden kellarikäytävien homekerrostumia konsanaan.”

min syster, jag har del i edra olyckor. Vi alla ha del.”¹⁰⁰⁸ Kertomuksen marginaaleihin on kirjoitettu lyijykynällä erinäisiä huomioita, kuten “Bättre komposition” tai “studera Maupassant”.¹⁰⁰⁹ Tämä osoittaa, että kyllä Enrothilla tiettyä kunnianhimoa oli kirjoittamisessaan.

Erik Enrothin proosatuotanto on konfliktin sävyttämä. Vuodet rintamalla heijastuvat suurimpaan osaan hänen kertomuksiaan, vaikka sota ei olisi niiden ensisijainen aihe. Esimerkiksi novelli “Postmästaren” sijoittuu ajallisesti 1800-luvun alkupuolelle, mutta tapahtumapaikkana on Poentsa Karjalassa, Äänisen rannalla. Kertomuksen sijoittaminen Venäjälle voi juontaa juurensa kirjallisista esikuvista, mutta paikkakunnaksi tuskin olisi valikoitunut Poentsa, jos ei Enrothilla olisi näistä Äänisen maisemista omakohtaisia kokemuksia. Jatkosodan aikana Suomi valloitti Poentsan joulukuussa 1941 ja vetäytyi sieltä vasta 1942. Enroth on saattanut käydä siellä joko hyökkäysvaiheessa, tai myöhemmin TK-piirtäjän ominaisuudessa.

Toinen erityisen huomionarvoinen seikka Enrothin kertomuksissa on niiden yhteys paitsi taiteilijan lyriikkaan, myös tämän maalauksiin. Novellit käsittelevät samaa tematiikkaa kuin runot ja maalaukset, ja joissain runoissa on hyvin samankaltaisia kuvailuja ja muotoiluja. Erik Enroth epäilemättä hyödynsi proosaa itsereflektiossa. Hän peilasi ympäröivää todellisuutta fiktion avustuksella, vaikka teksteissä olisi omaelämäkerrallistakin aineistoa mukana. Luontoa puolestaan kuvaillaan kuin maisema-maalarin näkökulmasta, kuten aiemmin siteeratusta nimettömästä novellista voitiin huomata. Näistä maalatun kuvan ja kirjoitetun sanan yhtäläisyyksistä jatkan seuraavassa alaluvussa.

4.3 Sanoista kuviksi, kuvista sanoiksi

Tämän alaluvun keskeinen käsite on luvun aluksi lyhyesti esitelty ekfrasis. Esittelen ensin, millaisia kuvituksia Erik Enroth on tehnyt kahden ansioituneen runoilijan, Edith Södergranin ja Lauri Viidan, teksteihin. Pohdin, millä tavoin Enroth on kuvittamansa runot käsittänyt ja miten tämä heijastuu tekstien kuvituksissa. Tämän jälkeen luen lähemmin muutamaa Enrothin runoa, jotka on kirjoitettu jonkin tietyn maalauksen innoittamana. Kokoelmasta *Hornkarlens sånger* valitsen käsittelyyn runon *Hyllningsdikt till Picassos kvinna vid stranden*. Julkaisemattomista runoista tarkasteluun päätyvät tekstit *Till Michelangelos Yttersta domen* ja *Till El Grecos Åskväder över Toledo*. Alaluvun lopuksi pohdin lyhyesti kuvan ja sanan suhdetta Enrothin luonnoksissa ja muistiinpanoissa.

¹⁰⁰⁸ “Mutta ei, tuo mies tuolla, pulituurin turvottamin kasvoin, hän on veljeni. Hän, tuo juopunut katutytty lintaan astutuin kengin, hän on sisareni, onnettomuuteenne olen minä osasyllinen. Me kaikki olemme osasyllisiä.”

¹⁰⁰⁹ Erik Enrothin julkaisematon novelli “Svarta siluetter”.

4.3.1 Verbaalisten esitysten kuvitukset

4.3.1.1 Edith Södergran: *Dikter*

Erik Enroth kuvitti yhden kappaleen Edith Södergranin koottujen runojen kolmanesta laitoksesta (*Edith Södergrans dikter*, 1946, Holger Schildts förlag) ja lahjoitti tämän ”kokonaistaideteoksen” ystävälleen Sara Hildénille. Kirjan nimilehdelle Enroth on kirjoittanut: ”Har nu misshandlat denna bok och skickar den som en försenad julklapp till dig Käraste vän.”¹⁰¹⁰ Enroth on myös muokannut kirjan kannen kuvitusta ja taiteillut siihen suuren kukkakimpun. Hän on värittänyt osan kirjaimista ja piirtänyt kirjan selkämukseen soihdun ja naamion. Kirjan loppuun, ennen sisällysluetteloa Enroth on kirjoittanut: ”Illustrationerna i denna bok äro gjorda av E. Enroth i januari 1947.” Allekirjoitus ”E. S. Enroth” on päivätty ”Sthlm 18/1 – 1947”.¹⁰¹¹

Enroth on kuvittanut melkein kaikki kokoelman runoista, ja lisäksi vinjettejä on joillakin nimilehdillä. Yhdessä runoista, ”Sorger”, on kaksi kuvaa. Kuvituksia on yhteensä 188 kappaletta, mukaan lukien kannen ja selkämysten kuvat. Jos kuvitukset ovat tosiaan syntyneet yhden kuukauden aikana, on Enrothin luovuus ollut huipussaan. Vaikka maalaaminen olisikin sujunut Tukholmassa paikoin tahmeasti, on piirtäminen tarjonnut purkautumistien itseilmaisun tarpeelle. Aiheiltaan kuvitukset ovat hyvin erilaisia, tavalla tai toisella runon aihetta ja tunnelmaa mukailevia. Hyvin harva kuvista on nopeasti sutaistun oloinen. Monet ovat harkittuja ja taitavasti viimeisteltyjä piirroksia. Tunnelmista on löydettävissä niin symbolismia kuin surrealismia.

Kokoelman avaava runo ”Jag såg ett träd...” on kuvitettu runon kuvia myötäillen. Kuvitus vahvistaa runon metafyysisen maalauksen kuvastosta muistuttavaa tunnelmaa. Runossa mainitun arpakuution lisäksi Enroth on tehostanut pelaamisen kontekstia kuvittamalla kirkon katon shakki- tai tammipeliä muistuttavalla ruudutuksella. Yhteys eksistentialismiin aktivoituu runon pessimistisessä, tappioon tuomitussa nopanheitossa: ”jag såg en kvinna som leende och sminkad/ kastade tärning om sin lycka/ och såg att hon förlorade”.¹⁰¹² Runon elämänpuu esiintyy Enrothin tuotannossa joitain vuosia myöhemmin. Maalauksen *Elämänpuu* (1950–53) kohtalokkaat kipuilut voivat hyvin olla ainakin osittain Södergranin arvoituksellisen runon innoittamia.

Jos avausrunon kuvitus on hyvinkin konkreettinen ja runon kuvista inspiroitunut, on seuraava, ”Dagen svalnar...” -runoa kuvittava vinjetti jo paljon tulkinnanvaraisempi. Kalterit ja niitä ympäröivä, sydämiä kasvava okainen pensas, heijastelevat runon tunnelmia vertauskuvallisemmin. Edustavatko kalterit ”todellisuuden kovaa

¹⁰¹⁰ ”Olen nyt pahoinpidellyt tämän kirjan ja lähetän sen myöhästyneenä joululahjana sinulle, Rakkain ystävä.” Allekirjoituksena on ”Enroth”.

¹⁰¹¹ Erik on siis käyttänyt poikkeuksellisesti allekirjoituksessaan myös toisen nimensä Sigfrid ensimmäistä kirjainta. Timo Vuorikoski (2004b, 54–56) mainitsee nämä kuvitukset (kuten myös kuvitukset Lauri Viidan *Betonimylläri*-runoteokseen) artikkelissaan ”Erik Enroth runon maiseman matkassa”, muttei analysoi niitä sen kummemmin.

¹⁰¹² ”Näin hymyilevän, meikatun naisen/ joka heitti arpaa onnestaan/ ja havaitsi häviävänsä.” Södergran 1946, 39.

sointia” ja onko lempi pistäviä okaita täynnänsä? Tällaista kuvaideaa voisi hyvinkin kutsua latteaksi, ja ainakin päätellen ristikköä ympäröivästä ”kranssista” on Enroth toteuttanut tämän kuvituksen hieman hätäisemmin. Tosin myös monien muiden tekstien kuvituksena on melko kliseisiä symboleja, kuten esimerkiksi runon ”I fönstret står ett ljus” tiimalasi, pyramidi, tie ja aurinko.

Kuvituksissa vuorottelevat konkreettisemmat ja abstraktimmat kuvat. Toiset ovat spontaanimpia, toiset viimeistellympiä. Jotkin kuvista ovat hyvinkin kerronnallisia, toiset pikemminkin ornamenttiikkaa (jos tällaista sanaa sopii käyttää Enrothin kuvista puhuttaessa). Metafyysisen maalauksen ja surrealismin kuvasto, joka jossain määrin jätti jälkensä myös Enrothin maalauksiin, esiintyy monen runon kuvituksessa. Tämä kieltämättä tukee runojen eksistentialismiin vivahtavaa kohtalonomaista tunnelmaa melko hyvin. Runon ”En strimma hav”

kuvituksessa (Kuva 39) voi nähdä arvoituksellista, työntä merimaisemaa katsovat kasvot sekä rakennuksesta irrallisen ikkunan. Tällainen kuvastohan on surrealistista *par excellence*, mutta esiintyy myös paitsi Erik Enrothin maalauksissa (*Poliitikot* vuosilta 1947–48, Wihurin säätiön kokoelmaan kuuluva *Andalucian ilta* vuodelta 1970 sekä Ensenadassa sijaitseva *Kalliosaaret* vuodelta 1974), myös esimerkiksi Gino Severinin aiemmin tarkastellussa kortinpeluumaalauksessa.

Surrealistinen, jos kohta enemmän Otto Mäkilään vivahtava, on myös runon ”Gud” vinjetti. Runossa ”Tidig gryning” puolestaan vedestä nousee käsiä, jotka rinnastunevat myös tekstissä mainittuihin puutarhan puihin. On mielenkiintoista, että monen runon kuvitus on surrealistinen, kun ottaa huomioon, että Enrothin maalaus-tuotannossa on käsittääkseni vain yksi täysin surrealistinen maalaus, Kansallisgallerian kokoelmaan kuuluva *Päättömien ihmisten katukahvila* (1947; teoksesta on olemassa myös puupiiirros *Päättömiä ihmisiä*). Surrealismi kiinnostikin Enrothia ehkä eniten varhaistuotannossa, vaikka viitteitä surrealismien maisemiin löytyy toki vielä 1970-luvunkin maalauksista.

Kiusaus tulkita joidenkin runojen kuvituksia elämäkerrallisten tietojen valossa on paikoin ylitsepääsemätön. Säkeellä ”Jag är främmande i detta land” avautuva runo on saanut kuvituksessa päähenkilökseen hahmon, joka kirjavista tilkuista ommeltuun nuttuun sonnustautuneena seisoo erillään suuresta, kasvottomasta ja värittömästä ihmismassasta. Tämä on melko selvä yksilöllisyyden julistus, mutta myös korostaa vihamieliseen, ymmärtämättömään ympäristöön vasten tahtoaan viskatun poloisen vieraantuneisuuden kokemusta. Värikäs tilkkutäkki toiminee taiteilijuuteen viittaava-



Kuva 39. Erik Enrothin kuvitus Edith Södergranin runoon. *Edith Södergrans dikter* (1946, Holger Schildts förlag). SHTA. Kuva: Tomi Moisio.



Kuva 40. Erik Enrothin kuvitus Edith Södergranin runoon. *Edith Södergrans dikter* (1946, Holger Schildts förlag). SHTA. Kuva: Tomi Moisio.

Esimerkiksi “Det underliga havet” on saanut kuvitukseen vitsikkään tulkinnan Ahdista rehevävartaloisena elostelijana, joka itsevarmaan tyyliinsä vokottelee rannalla värjöttelevää alastonta neitoa (Kuva 40). Runon teksti pitää sisällään pakahduttavaa odotusta ja orastavaa uskallusta, mutta ei ole mielestäni ensisijaisesti humoristinen. Näin ollen Enroth on tulkinnut sitä melko vapaasti omasta, ehkä tässä tapauksessa miehisestä näkökulmastaan.

Runojen “Kristen trosbekännelse” ja “Livets syster” kuvituksessa esiintyy ristin muotoinen ikkunapuu. Ensin mainitun tekstin marginaalissa piirretty risti heittää pitkän varjonsa (munkinkammion? kirkon?) lattialle. Tällainen ikkunapuiden muodostama risti esiintyy myös muualla Enrothin tuotannossa, kuten ajoittamattomassa, mutta luultavimmin melko varhaisessa grafiikanvedoksessa *Mies ja herätyskello* (Sara Hildénin säätiö) sekä myöhäistuotantoon kuuluvassa maalauksessa *Huumenuoria* (1974–75; Kuva 22). Lisäksi se palauttaa mieleen runon “Sota” kuvituksen Viidan *Betonimylläristä*, mutta siihen palataan seuraavassa alaluvussa.

Monet Edith Södergranin runojen inspiroimista kuvaideoista ovat jatkaneet kehitystään Erik Enrothin maalauksissa, mutta sai Enroth Södergranin lyriikasta varmasti vaikutteita myös omaan lyyriseen ilmaisuunsa. Esimerkiksi “Höstens dagar”, “Färgernas längtan” ja “Nordisk vår” saavat vastakaikua myös Enrothin runoissa. Kaukomaiden kaipuuta heijasteleva “De främmande länderna” tuo mieleen kansainvälisen taidekontekstin perään haikailleen nuoren Erikin. Runo “En fången fågel”, jonka kuvituksessa nähdään häkin vankeuden ja taivaanrannan vapauden välillä tasapainoileva lintu, taas on kuin esikuva erälle Enrothin kokoelman *Hornkarlens sånger* avainrunoista: “Det sägs att spikar äro gjorda av spikens idé ty annars kunde ju järnet bli fågelburar”. Erikin runo on ehkä aavistuksen katkera siinä missä Södergranin kaihoisa, mutta molemmissa runon minä tuntuu tiedostavan elämän realiteetit, kuitenkin mielikuvituksen voimaa unohtamatta.

na attribuuttina, mutta tuo kummasti mieleen myös aiemmin tarkastellun harlekiinimotiivin. “Var jag en frukt, som var för tung för sin gren?” aprikoi Södergranin minäkertoja ja muistuttaa, kuinka luova yksilö usein näyttäytyy “outona lintuna”.¹⁰¹³ Erilaisten roolien tematiikkaan viittaa myös naamioituminen, ja tähän viitataan konkreettisesti runon “Stjärnenatten” kuvituksena olevien kahden naamion myötä.

Joissain kuvituksissa Enroth ottaa vapauksia runon tunnelmaan nähden.

¹⁰¹³ “Olinko hedelmä, joka oli oksalleen liian painava.” Södergran 1946, 48.

Södergranilta lienee peräisin korkeamman entiteetin, mielsi sen sitten Jumalaksi tai joksikin muuksi, puhuttelu ylevän lyyrisesti. Hyvä esimerkki Södergranin tuotannossa on ”O, mina solbrandsfärgade toppar...” (jonka kuvituksessa sivumennen sanoen esiintyy ”En fången fågel” -runon vinjettiä muistuttavassa maisemassa tällä kertaa vapaana lentävä lintu). Södergranin runon minä vetoaa: ”O, mina solbrandsfärgade toppar,/ [...] Evigt vill jag bo i eder ensamma lustgård,/ [...] där eldögda änglar/ [...] kyssa bort all längtans dagg från jorden.”¹⁰¹⁴ Enrothin runossa ”Kubiktoner” puolestaan alun henkeäsalpaava kurimus ja ryöpytys vaihtuu loppupuolen seesteisempään kontemplointiin: ”Blås bort stoftet från våra ögon/ vagga oss i soldruckna dagar./ Linda in vår hjärnans vassa skärvor i bomull/ och låt oss sova likt katter./ Eller gudar.”¹⁰¹⁵ Lisäksi Södergranin runoissa vilisevät vastakohtaisuudet ja vastinparit saavat runsaasti tilaa myös Enrothin säkeissä. Jo Södergranin runojen kuvituksissa Enroth hyödynsi tätä tematiikkaa leikkimällä mustalla ja valkoisella, valolla ja pimeällä, miehellä ja naisella, kovalla ja pehmeällä, luonnollisella ja keinotekoisella ja niin edelleen.

4.3.1.2 Lauri Viita: *Betonimylläri*

Erik Enroth kuvitti myös Lauri Viidan esikois- ja läpimurtokokoelman *Betonimylläri* (1947) ensimmäisen painoksen, joskaan ei yhtä runsaslukuisesti kuin Edith Södergranin kootut runot. *Betonimylläri*n runoista on kuvitettu 21 (yhden runon yhteydessä on kaksi kuvaa). Omistuskirjoitukset puuttuvat tästä laitoksesta. Kuvitukset ovat satiirisempia kuin Södergranin tapauksessa, mutta tämä on myös yksi Viidan runouden tunnusmerkkejä.

Södergranin kuvituksista tuttuja elementtejä on mukana myös *Betonimylläri*-rissä. Kokoelman kolmannen runon ”Muistot” kuvituksessa esiintyy niin monessa muussakin yhteydessä nähty risti ikkunanpuuna. Mies kivistä veistetyin kasvoin on mustien muistojen ympäröimä. Kaoottisena levittäytyvä muste muodostaa myös pitkien hiusten reunustamat kasvot. Ikkunan ja ristin takana väijyy tyhjäkatseinen hahmo. Viidan runosta huokuva musta huumori ei yllä katkeruutta kuvastavaan kuvitukseen.

Pappeuteen, miksei kristinuskon harjoittamiseen yleisemminkin, kriittisen ironisesti suhtautuvan runon ”Sielunpaimen” keskushenkilö on kuvattu ”viinabasson” olemusta kuvastavaksi pöhöttäneeksi herkkusuuksi, joka narrintiuku helisten ajaa nelijalkaista seurakuntaansa kuin lammasmaa aitaukseen (Kuva 41). Muutamalla viivalla taitavasti yksinkertaistaen Enroth on tavoittanut kanssapyhille runon tunnel-

¹⁰¹⁴ ”Oi, te auringonpolttamat huippuni,/ [...] Ikuisesti haluaisin asua teidän yksinäisissä paratiiseissanne,/ [...] missä tulisilmäiset enkelit/ [...] suutelevat kaiken kaipuun kasteen maan päältä.” Södergran 1946, 127.

¹⁰¹⁵ ”Puhalla pois tomu silmistämme/ tuudita meidät auringosta päihtyneisiin päiviin./ Kapalo! aivojemme terävät sirpaleet pumpuliin/ ja anna meidän uinua kuin kissat./ Tai jumalat.” Enroth 1950, 28.

maan sopivia ilmeitä. Katraaseen mahtuu niin ymmällään olevaa ja johdatusta kai- paavaa hölmistynyttä kuin autuasta lal- lua. Onpa joukossa joku uskonsa ylpistä- mäkin.

Monet *Betonimyllärin* kuvituksis- ta rinnastuvat Enrothin maalauksiin. Ru- non ”Eläinnäyttelyssä” piirros palauttaa mieleen Enrothin maalauksen *Kasvoja teatterissa* (1950). Kuvitus on fokalisoitu eläinhäkistä käsin, jolloin töllystelevien ihmisten joukko näyttyy kaltereiden- takaisena laumana. Tämä on myös Viidan runon pointti. Enroth on hyvin voinut saada tästä runosta ratkaisevan inspira- tion edellä mainittuun maalaukseen, jos- sa teatteri-iltaa viettävä seurue on irvistävine naamioineen se varsinainen komeljant- tarikatras. Runo ”Vallankumous” on puolestaan saanut kuvitukseen kasvottoman, lippuja nyrkit pystyssä liehuttavan massan, jonka muistamme myös Enrothin maa- lauksesta *Kulkue* (1948).

Yhtä lailla on nähtävissä, että Erik Enroth omaksui Viidan runoista vaikutteita myös omaan lyyriseen ilmaisuunsa. Viidan ironiseen, paikoin miltei aforistisen tii- viiseen kiteytykseen Enroth ei omassa ilmaisussaan yllä, mutta monet teemat ovat tuttuja myös taiteilijan runoista. Uskonasioiden äärellä puntaroiva ”Rukous” sisältää epäröivää, ääripäiden välillä häilyvää pohdintaa kuten monet Enrothin teksteistä. Viidan runo on kuvitettu raskasta taakkaa ylämäkeen raahaavalla Sisypoksella, jonka takana loimottavat helvetin lieskat. Film noirin pitkien varjojen eksistentialismista muistuttaa Viidan runo ”Kotitaival”, ja Enrothin kuvallinen tulkinta on kuin saksalai- sen ekspressionismin elokuvasta. ”Pieni, pieni ihminen/ alla suurten tähtien” esiintyy myös monissa Erik Enrothin runoissa.¹⁰¹⁶

Ristin varjo on vahvasti läsnä runossa ”Sota”. Koti, uskonto ja isänmaa muodos- tavat sen yhteiskunnallisen kontekstin, jonka runoilija pukee sanoiksi vähemmän juh- lavasti: ”Aikansa aattein/ routaan ja rautaan –/ valtion vaattein/ ampumahautaan./ Kunnian tähden/ suorana seistä –/ narrien nähden/ uhmata peistä.” Taivaalta on luvassa armon sijaan pelkkää terästä. Ainoa keino pelastua on ”nukkua nurmeen”.¹⁰¹⁷ Enrothin oli epäilemättä helppo ymmärtää runon tematiikkaa omien kokemustensa pohjalta. Kuvitus on kaikessa julistavuudessaan pateettinen, mutta kieltämättä myös



Kuva 41. Erik Enrothin kuvitus Lauri Viidan runoon. *Betonimylläri* (1947, WSOY). SHTA. Kuva: Tomi Moisio.

¹⁰¹⁶ Viita 1947, 19.

¹⁰¹⁷ Viita 1947, 23–24.



Kuva 42. Erik Enrothin kuvitus Lauri Viidan runoon. *Betonimylläri* (1947, WSOY). SHTA. Kuva: Tomi Moisio.

puhutteleva (Kuva 42). Piikkilankaan tuupertunut vainaja on kuin ristiinnaulittu, ja heittääkin pommitettuun tante-reeseen pitkän mustan ristin varjon.

Enroth harjoitteli sodan turhuutta käsittelevien säkeiden kuvitusta jo Södergranin "Världen badar i blod..." -runon kohdalla. Siinä missä Södergranin kuvituksena esiintyy pelkkä öinen piikkilankapanoraama, on Viidan "Sodan" kuvituksessa paljon dramaattisempi tunnelma. En kuitenkaan usko, että Enroth on pelkän Viidan runon inspiroimana päätenyt kuvaamaan piikkilankaestee-

seen "ristiinnaulittua" sotilasta. Mitä luultavimmin hän on nähnyt norjalaisen Alfred Hammarbäckin (1891–1965) kuivaneulavedoksen *Turhaan* (1938), joka oli esillä Helsingin Taidehallissa vuoden 1939 näyttelyssä "NGU: Pohjoismainen Graafillinen Unioni", ja joka kuuluu Kansallisgallerian kokoelmaan. Hammarbäckin teoksessa nähdään myös piikkilankaan kuin ristille menehtynyt sotilas, ja varmuuden vuoksi taustalla heijastaa taivaallista valoaan ristiinnaulitun Vapahtajan hahmo.

Kiehtovin ja monitulkintaisiin kuvituksista esiintyy Viidan äitejä ylistävän "Alfhild"-runon yhteydessä. Lauri Viidan oman äidin nimi oli Alfhild, ja vaikka tämänkin runon säkeissä esiintyy lempeää ironiaa, on se kuitenkin luettavissa nimenomaan hellyyden- ja kunnianosoituksena. On vaikea kuvitella, mitä Enroth on ajatellut tai tuntenut hahmotellessaan kuvitusta tällaiseen tekstiin. Erikin äiti oli vielä vuonna 1947 elossa, ja taiteilijan suhde tähän oli hyvin ristiriitainen. Vaurioituneesta äitisuhteesta huolimatta "Alfhild" on kuvitettu tekstin tunnelmaa myötäilevällä, hellyyttä ja huolenpitoa korostavalla arvostuksella.

Monet *Betonimyllärin* kuvituksista ovat vertauskuvallisia ja tulkinnanvaraisia. Osa on toki melko suoraan runon kuvia ja tunnelmia myötäileviä, mutta joukossa on arvoituksellisempiakin vinjettejä. Elämän raadollisuutta eksistentiaalistisin vivahtein kuvaava "Pedot" on saanut kuvitukseen tiiliseinään lyövän aallokon, josta nousee teräväkyntinen koura. Ihmispolo on elämän maininkien viskeltävänä, petojen ja tiiliseinän välissä. Tämä tuntuisi olevan Enrothin tulkinta Lauri Viidan runosta. Vapaampaa assosiointia edustavat kuvitukset runoihin "Maailmanparantajalle" ja "Maine". Runon "Virka" kuvitteellista tukkikämppeä Enroth on sisustanut kukkatapetilla ja hirsistä rakennetulla käkikellolla, jossa vieterin päässä sätkivä pikkulintu on kuin sätkännysä jätkän huulella, tai peräti työn ikeessä rimpuileva sälli itse.

Kuva ja sana muodostavat kiintoisan synteetin Enrothin kokonaistuotantoon nähden runossa "Mistähän kummasta...". Runon puhuja kummastelee kulkurin osaa myötä- ja vastamäkiin, ja laajentaa tarkastelua elämän tarkoituksen suuntaan. Kau-

neutta edustavat ruusut vertautuvat linnunlauluun Enrothin runossa. “Mistähän kummasta kulkuri lienee/ ruusuja riipaissutkin,/ kun joka metri on viitoitettu/ nokkosin, koiranputkin?”¹⁰¹⁸ Näitä kysymyksiä on myös Erik Enroth epäilemättä pohtinut. Kuvi- tusvinjetissä orpo piruparka tähyää taivaalle, kuin vastauksia kaivaten. Metafyysisestä maalauksesta muistuttavassa autiossa maisemassa töröttää kitukasvuinen, lehdetön puu. Kummastelevan kulkurin päätä koristaa päähine, mutta on vaikea sanoa, onko se kruunu vai harlekiinin lakki.

4.3.2 Ekfrasis Erik Enrothin runoissa

Ekfrasis mielletään useimmiten kirjalliseksi genreksi, jossa visuaalisen taiteen teoksia kuvaillaan runon keinoin.¹⁰¹⁹ Ekfrasiksella voidaan viitata myös kirjallisen taideteoksen esittämiseen toisen taidemuodon, esimerkiksi kuvataiteen tai musiikin, keinoin. Väitöstutkimukseni tapauksessa molemmat voisivat periaatteessa olla kiinnostavia lähestymistapoja. Tässä alaluvussa keskityn kuitenkin ekfrasikseen Erik Enrothin runoissa, sillä aiemmissa alaluvuissa syvennyin Enrothin runokuvituksiin. Nostan lähempään tarkasteluun runot “Hyllningsdikt till Picassos kvinna vid stranden”, “Till Michelangelos Yttersta domen” ja “Till El Grecos Åskväder över Toledo”.

Ainoan julkaistun runokokoelmansa *Hornkarlens sånger* kolmanneksi viimeisessä runossa “Hyllningsdikt till Picassos kvinna vid stranden” Enroth kuvailee maalausta, joka luultavimmin on Picasson vuonna 1932 maalaama ja nykyisin Scottish National Gallery of Modern Artin kokoelmaan kuuluva maalaus *Nude Woman Lying in the Sun on the Beach*. Picasso kuvasi “naisia rannalla” pitkin uraansa ja useaan otteeseen. Kyseessä voisi periaatteessa olla mikä tahansa *Vénus anadyomène* -mukaelma (tunnetuin näistä lienee New Yorkissa, The Museum of Modern Artissa sijaitseva *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907), jossa on kuvattu nainen rannalla ja joka on valmistunut ennen vuotta 1950, jolloin Enrothin kokoelma on julkaistu. Maalauksen attribuoinnissa on kuitenkin etua siitä, että Enroth on kirjoittanut runonsa nimenomaan ekfrasiksen genressä.

Kovin suorasanaisesti runo ei kohdetaan kuvaa, mutta kyse onkin lyriikasta eikä proosasta. Jos “hirmuliskoista”, “parittelutanssista” ja “taistelevista linjoista” puhuminen voikin johtaa harhaan (näkisin, että sanalla “sckräckodla” viitataan siniseen aaltoilevaan hahmoon, joka on ikään kuin “naisen” takana, tai ainakin näkyy tämän lävitse), kaventavat runon loppusäkeet mahdollisia viittauskohteita. “Hon blev moder till vinkelhakar/ och ögonmaneter./ Vilka i sin tur födde förstenade äggulor/ och linjespasmer.”¹⁰²⁰ Harvassa Picasson ranta-aiheisessa maalauksessa on niin selviä “suorakulmia” tai “silmämanetteja” kuin teoksessa *Nude Woman Lying in the Sun on the*

¹⁰¹⁸ Viita 1947, 45.

¹⁰¹⁹ Ks. esim. Mitchell 1994, 152.

¹⁰²⁰ Enroth 1950, 64–65.

Beach. Toisaalta monet kuvan elementeistä ovat esiintyneet jo edellä mainitussa *Avignonin naisissa*, ja *Nude Woman Lying in the Sun on the Beach* onkin nähtävä myös tiettyjen aiheiden edelleen työstämisenä (maalauksessa nähtävän munamuodon voikin tässä kontekstissa tulkita viittaavan paitsi simpukkaan, myös peiliin – molemmat usein nähtyjä elementtejä vedestä nousevaa Venusta kuvaavissa maalauksissa).

Voisiko sanan “vinkelhaka” (suom. *suorakulma*) nähdä sellaisena *kuvana*, joka “viitteenä runon syntagmassa” palauttaisi mieleen tietyn kuvatradition taidehistoriassa? Onko suorakulma *merkki*, jonka “*signifioija* on monistettavissa ja paikannettavissa – hyvin erilaisistakin representaatioista”?¹⁰²¹ Altti Kuusamo nostaa esiin Francis Frascinan tutkimuksen, jossa Jean-Auguste-Dominique Ingresin (1780–1867) *Vénus anadyomène* -maalauksen (1808–1848) hahmo nähdään merkinä, joka löytyy niin Cézannelta kuin Picasson *Avignonin naisista*.¹⁰²² Viittaako Enrothin runon suorakulma koko tähän kuvatraditioon, jossa Venuksen pään taakse taitettu käsivarsi (suorakulma) toistuu maalauksesta toiseen ja yhdistää (vesiteeman ohella) nämä maalaukset saman aiheen edustajiksi? Runon viittauskohteet vaikuttavat moninaisilta, sillä esimerkiksi “järngrått töcken” (suom. *raudanharmaa pimeys/usva*), josta “taistelevat viivat” Enrothin runossa syntyvät, tuntuisi yhdistyvän paremmin esimerkiksi Ingresin Venus-tutkielmaan kuin Picasson vastaaviin.

Picassolta omaksuttu “silmämaneettitematiikka” on puolestaan päätynyt myös yhteen *Hornkarlens sänger* -kokoelman kuvitusvinjeteistä. Runojen “Jag såg henne om kvällarna när lyktorna slog ut på den högst obetydliga gatan Capo della casa” ja “Det sägs att spikar äro gjorda av spikens idé ty annars kunde ju järnet bli fågelburar” väliin sijoittuva piirustus kuvaa fallista rypästä, jossa kolmen kohoavan pylvään kunkin huipulla sijaitsee silmä. Uppoutumatta yksityiskohtaisemmin tämän vinjetin analyysiin voinee todeta, että taiteilija siinä luotaa esikuvan inspiroimia alkukantaisia vaitoja.

Julkaisematon runo “Till Michelangelos Yttersta domen” on luultavimmin kirjoitettu Italiassa, sillä se on merkitty muistiin erääseen vihkoon, jossa on muitakin havaintoja matkalta Italiassa, todennäköisesti vuodelta 1950.¹⁰²³ Tuomiopäivän pasuunat puhaltavat Enrothin runossa, jossa kamppailu yhdistyy luomiseen. Säkeissä ei niinkään puntaroida sitä, kuka pääsee taivaaseen ja kuka joutuu helvettiin. Runon lähtötilanne tuntuisi olevan sodan runtelema maa (“kun punaiset tuulet pyyhkivät yli maan” ja “verta juonut maa” viittaisivat vahvasti tähän). Toiveikkaasti runon minä vetoaa “vuorten ja laaksojen kansoihin” ja “merten nomadeihin”, jotta nämä yhdistäisivät voimansa jälleenrakennukseen (“Med ömhet skola vi bygga/ de nya pyramiderna”).¹⁰²⁴

¹⁰²¹ Kuusamo 1996, 141.

¹⁰²² Kuusamo 1996, 141.

¹⁰²³ Enroth kävi Italiassa myös 1957, mutta oleskeli silloin pääosin Firenzessä. Michelangelon fresko *Viimeinen tuomio* (1535–1541) sijaitsee Sikstuksen kappelissa, Vatikaanissa.

¹⁰²⁴ “Hellyyden avulla rakennamme/ uudet pyramidit.” Erik Enrothin muistiinpanot.

Onkin oikeastaan kyseenalaista, edustaako Enrothin runo “Till Michelangelos Yttersta domen” ekfrasista. Vaikuttaisi nimittäin siltä, että siinä ei kuvata – ainakaan kovin suoraan – Michelangelon maalausta sanallisesti. Runo ottaa melkoisia tulkinnallisia vapauksia hahmotellessaan kuvaa tuomiopäivän tunnelmista. Luultavasti Enroth on nähnyt Vatikaanissa Michelangelon freskon ja inspiroitunut refleктоimaan omia kokemuksiaan konfliktinjälkeisen tilinpäätöksen tiimoilta. Sen sijaan, että keskittyisi syntisten rankaisemiseen, runoilija on päättänyt painottaa yhteisymmärrystä ja jälleenrakennusta.

“Till El Grecos åskväder över Toledo” sisältyy Erik Enrothin kirjoituskoneella kirjoitettuun runokokoelman käsikirjoitukseen, jota ei kuitenkaan ole julkaistu.¹⁰²⁵ 1500–1600-lukujen taitteeseen ajoitettu maalaus kuvaa tekijänsä pitkäaikaista kotikaupunkia. Enrothin runo alkaa taivaan pahaenteisellä kuvauksella. Jos maalauksen kuvailu olikin vähäistä Michelangelon kohdalla, poimii runon kertoja lukijalle keskeisiä maisemallisia elementtejä El Grecon tapauksessa. Taivaat “lepattavat ja jyrisivät” ja syöksevät “palavaa rikkiä”. Vuoret “kuin kiviluurangot” vertautuvat apostolien resuisiin kaapuihin. Puut ovat “vaipuneet rukouksiin” ja kaupunkia runoilija kuvaa “hämäräksi”.¹⁰²⁶ Taivas on kuin “puristunut nyrkki”, mikä on kiinnostavasti muotoiltu ottaen huomioon, että Enroth kuvaili tunnetusti taiteellista diskurssiaan samalla vertauksella.¹⁰²⁷

Luultavasti Enroth on nähnyt El Grecon maalauksen New Yorkissa käydessään ja sepittänyt runon tämän kokemuksen innoittamana. Enroth myös etääntyy ekfrasiksen tunnelmista runossa ja ottaa mielikuvituksellisia vapauksia kuvaillessaan elämää Toledon kaupunginmuurien sisäpuolella. Vaikuttaa siltä, kuin jotkin runon säkeistä olisivat joidenkin muiden El Grecon maalauksen innoittamia. Esimerkiksi säe “stränga vaxbleka helgon” tuo mieleen El Grecon teosten henkilöhaamot, joita ei kuitenkaan runon nimessä mainitussa maisemamaalauksessa näy. Metropolitan Museum of Artin kokoelmaan kuuluu myös El Grecon teos *The Opening of the Fifth Seal* (1608–14), jonka henkilöt ovat saattaneet inspiroida Enrothia. On kuitenkin hyvin todennäköistä, että Enroth on nähnyt El Grecon maalauksia myös Espanjassa, esimerkiksi Pradossa.

Picasson maalausta kuvaileva runo ajoittunee 1940-luvun lopulle, sillä se on julkaistu vuonna 1950. Michelangelon maalausta Enroth on luultavimmin tulkinnut runon säkein Roomassa käydessään keväällä 1950. “Till El Grecos åskväder över Toledo” puolestaan on todennäköisesti kirjoitettu Yhdysvaltojen matkan aikana 1959

¹⁰²⁵ Käsikirjoituksessa “åskväder” on todella kirjoitettu pienellä huolimatta siitä, että kyseessä on teosnimi. Kyseinen maalaus tunnetaan suomeksi nimellä *Toledo ukonilmalla*, ja se sijaitsee New Yorkin Metropolitan Museum of Artissa (*View of Toledo*).

¹⁰²⁶ Erik Enrothin julkaisematon runo “Till El Grecos åskväder över Toledo”. Enroth käyttää kaupungista adjektiivia “dunkel”, minkä suomentaminen yhdellä sanalla on hyvin tulkinnanvaraista. Sana voi viitata myös pimeään, mutta siinä on lisäksi epäselvyyteen viittaava konnotaatio.

¹⁰²⁷ Tämä käy ilmi esimerkiksi Otso Kantokorven vuoden 2012 artikkelin otsikosta, jossa hän viittaa Erikin *Helsingin Sanomissa* 25.1.1955 julkaistuun haastatteluun. “Työni täytyy olla kuin puristettu nyrkki, tiivis ja tehoava.”

tai kohta sen jälkeen. Erik Enroth on varmasti ollut kiinnostunut taiteidenvälisyydestä ottaen huomioon, että hän ilmaisi itseään niin kuvallisesti kuin sanallisestikin. Vaikka Enroth ei ekfrasiksen kysymystä olisi erityisen teoreettisesti pähkäillytkään, on hän kokenut tarvetta luonnostella kokemuksensa merkittävistä maalauksista myös sanalliseen muotoon. Lisäksi runo “Hyllningsdikt till Picassos kvinna vid stranden” tarjoaa viitteitä siihen suuntaan, että Enroth on pohtinut erilaisten “tekstuaalisten järjestelmien” ilmauksellisia mahdollisuuksia, vaikka hän ei olisi sitä tämän tutkimuksen termeillä käsitteellistänytään.

Väitöskirjassaan *Tyylistä tapaan. Semiotikka, tyyli ja ikonografia* Altti Kuusamo määrittelee kuvan Tarton semioottisen koulun lähtökohdista: “kuva on sellainen kulttuurinen yksikkö, joka viittaa vähintään kahteen tekstuaaliseen järjestelmään yhtä aikaa.”¹⁰²⁸ Kuusamo tekee myös tärkeän täydennyksen toteamalla, että “[k]äytännössä se viittaa vielä useampaan järjestelmään, riippuen myös siitä, millaiseksi tekstuaaliseksi systeemiksi kuvan lukija määrittellään”.¹⁰²⁹ Ikonografisen analyysin pyrkimys on Kuusamon mukaan “konstruoida alkuperäinen tekemisen tilanne, kirjallisen tekstin ja kuvan *ensimmäinen kohtaaminen*”.¹⁰³⁰ Kuusamo kuitenkin muistuttaa “semioottisen mallin” pohjalta, että “tämä ensimmäinen kohtaaminen 1) on jo toinen kohtaaminen, on jo jonkin lisäyksen ilmapiirissä tehty teko, joka viittaa toisiin kohtaamisiin ja noudattaa myös 2) tutkijan konstruoimaa järjestystä [...]”.¹⁰³¹

Pyrkimättä hahmottelemaan “ensimmäistä kohtaamista” sen enempää kuin “alkuperäistä intentiotakaan” on hyvä tiedostaa kuvaa (tai miksei sanaakin) katsoessaan, kuinka monitahoisia sen tekstuaaliset kytkökset ovat. Erik Enrothin maalauksissa, piirroksissa ja runoissa konkreettinen ja abstrakti ovat alituisessa dialogissa. Joissain tapauksissa kuva ja sana ovat välittömässä, toisiaan tavalla tai toisella jäljittelevässä suhteessa, joissain tapauksissa taas yhteys on tulkinnanvaraisempi. Kuusamo yhdistää E. H. Gombrichin ajatuksia Tarton koulun periaatteisiin todetessaan, että “kuva tarvitsee useiden tekstuaalisten järjestelmien apua voidakseen viitata visuaaliseen todellisuuteen tai taatakseen todellisuusvaikutuksen. Merkit siis viittaavat aina toisiin tekstuaalisiin systeemeihin viitatessaan summittaisesti ‘todellisuuteen’”.¹⁰³² Tämä on erityisen tärkeää tiedostaa, kun pohtii tutkimukseni keskeisiä kysymyksenasetteluita.

¹⁰²⁸ Kuusamo 1996, 52. Kursivointi alkup.

¹⁰²⁹ Kuusamo 1996, 52–53.

¹⁰³⁰ Kuusamo 1996, 68–69. Kursivointi alkup.

¹⁰³¹ Kuusamo 1996, 69.

¹⁰³² Kuusamo 1996, 53.

5. LOPUKSI – HUOMIOITA TODELLISUUDEN MERKITYKSELLISTÄMISESTÄ

*On oikeastaan turvallista ajatella, että mitä pitemmälle vuosia kuluu, sitä selkeämpänä töittesi arvo valkenee ympäristöllesi. Tarvitaan vain uusia ihmisiä, joille sinä et ole tamperelaisessa arkipäivässä kiroileva Erik Enroth, vaan eräitten maalauksellisesti rikkaitten taideteosten toteuttaja.*¹⁰³³

Kuten johdannossa lupasin, lähdin tutkimuksessani kyseenalaistamaan joitain sitkeimpiä kuvataiteilija Erik Enrothiin liittyneitä ennakkoluuloja. Näistä yksi yleisimmistä ja pitkäikäisimmistä on Enrothin taiteilijatoverin Erkki Kuloveden kirjeessään mainitsema ”tamperelaisessa arkipäivässä kiroileva Erik Enroth”. Tämä kirjeen rääväsuu tuntuu yhä kummittelevan Tampereen taide-elämässä, ellei sitten puhuta yleisluontoisemmin ”Sara Hildénin hulttiopuolisosta”.

”Tarina menee todellisuuden edelle. Kyseessä on globaali trendi,” totesi ukrainalainen valtiotieteilijä Volodymyr Fesenko maansa presidentinvaalien tiimoilta *Hufvudstadsbladetin* haastattelussa maaliskuussa 2019.¹⁰³⁴ Tarinasta ja kertomuksesta on tällä vuosituhannella lypsetty kaikki mahdollinen irti niin toimittajien ja mainosmiesten kuin poliitikkojen ja muiden vaikuttajien taholta. Valtiomiesten ja -naisten tarinankerronta muodostaa hallitsevan kertomuksen ja vaikuttaa suoraan siihen, millaiseksi luenta kulloisestakin yhteiskunnallisesta kontekstista muodostuu. Täysin aiheellisesti myös kertomusmuodon vaaroihin on alettu kiinnittää huomiota. Ilmiö ei kuitenkaan ole uusi, kuten tämänkin tutkimuksen myötä on käynyt ilmi.

Erik Enrothin taide on, kuten todettua, jäänyt tässä diskurssissa vähemmälle huomiolle. Sekin vähäinen tutkimus, mitä Enrothin taiteeseen on kohdistunut, on rajoittunut Sara Hildénin säätien kokoelmaan. Yksi tutkimukseni keskeisiä tavoitteita oli pyrkiä ensimmäistä kertaa esittelemään ja kontekstoimaan Erik Enrothin koko taiteellinen tuotanto harvoista tunnetuista varhaistöistä aina siihen varsin runsaslukaiseen myöhäistuotantoon vuosilta 1963–75, joka on jäänyt unholaan jopa taidealan asiantuntijoilta, suurelta osin siitä syystä, ettei sitä ole esitelty laajoina kokonaisuuksina näyttelyissä 1970-luvun alun jälkeen.

Tässä yhteenvedossa pyrin esittelemään tutkimukseni keskeisimpiä tuloksia ja johtopäätöksiä. Reflektoin hyödyntämäni teorian käyttökelpoisuutta Erik Enrothin taiteelliseen diskurssiin pureutumisessa ja referoin väitöskirjani metodologista antia. Lisäksi esitän joitain näkemyksiä siitä, onko teoreettisella viitekehykselläni muita sovellusmahdollisuuksia kuvataiteen ja taidehistorian tutkimuksessa ja pohdin, mihin suuntaan Enroth-tutkimus voisi jatkossa edetä.

¹⁰³³ Erkki Kuloveden kirje Erik Enrothille, päivätty Helsingissä 12.11.1957.

¹⁰³⁴ ”Storyn går före verkligheten. Det är en global trend.” Anna-Lena Laurén, ”Komiker leder det ukrainska presidentrallyt”, *Hufvudstadsbladet* 25.3.2019.

Ensimmäiseksi yritän kuitenkin vastata johdannossa esittämäni kysymykseen: Minkälainen vaikutus konfliktin jälkeisellä yhteiskunnallisella ja taiteellisella kontekstilla oli Erik Enrothin taiteellisen diskurssin kehittämisessä? Tämä keskeinen kysymys kiertyy myös muiden johdannossa esittämiäni kysymysten ympärille, joten vastauksessani sivuan myös todellisuuden hahmottamisen, todenkaltaisuuden ja totuuden kysymyksiä siinä missä kertomuksen ja kerronnallistamisen problematiikkaa. Lähestyn myös vastauksiani kertomuksen, kontekstin sekä kuvan ja sanan käsitteiden kautta.

Soili Sinisalo kirjoitti E. J. Vehmoksen muistokirjoituksessa ”Erään esteetikon elämäntyöstä” seuraavasti: “[...] hän pystyi heti kohta panemaan merkille esim. nuoren Erik Enrothin kilahtavan kovien ja terävien värihuutojen merkittävyyden sodanjälkeisen ajan, ns. kovaksikeitetyn elämäntunteen tulkitsijana, näkemään ilmaisuun sisältyvän kipunoivan voiman ja hurjan elämännälän [...]”.¹⁰³⁵ Konfliktin jälkeinen sosiaalinen konteksti kirjoitti huutoja myös muissa kulttuureissa, kun ”hulluus tuhosi sukupolven parhaat mielet”.¹⁰³⁶ Tässä tutkimuksessa vertailukelpoista aineistoa Erik Enrothin taiteelliselle diskurssille on etsitty ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä Saksasta ja toisen maailmansodan jälkeisestä Yhdysvalloista.

Olen pyrkinyt hahmottelemaan kuvaa ”tiettyssä maailmassa toimivasta, tiettyyn aikaan sidottavissa olevasta yksilöllisestä subjektista”. Tämä puolestaan on edellyttänyt ”kertomusten tarkastelua ja tulkintaa konkreettisissa tilanteissa”, eli ajan yhteiskuntaan ja taiteelliseen diskurssiin kontekstoiden. Yksilöllinen kokemus muovautuu ympäristön kirjavien kertomusten pyörteessä. Myös Erik Enroth ”käytti ja muunsi” kulttuurisia kertomuksia identiteettiä rakentaessaan. Julkisuudessa usein esiintynyt ”Rauta-Erik” oli vain yksi näistä kuorista.

Vaikka taiteilijan ja tämän tuotannon välille ei piirtäisikään yhtäläisyysmerkkiä, vaikuttaa ympäröivä todellisuus väijäämättä siihen, minkälaiseksi taiteellinen diskurssi muodostuu. Konteksti on keskeinen taiteteosten tulkinnassa. ”Ymmärrys näistä artefakteista puolestaan muodostuu muun muassa kulttuuristen ja institutionaalisten reunaehtojen puitteissa,” kuten David Herman kirjoitti.¹⁰³⁷ Hahmottelemalla sodanjälkeisen Suomen taidekentän tilannetta ja tarjoamalla vertailukohtia kansainvälisistä konteksteista olen pyrkinyt havainnollistamaan tätä. Olen yrittänyt yhdistää kohdetekstin tutkimukseen joiltain osin myös vastakkaisina nähtyjä teoreettisia näkökulmia pystyäkseni syventämään käsitystä tästä diskurssista. Tekijän ja tekstin ympärille kiertävät tavalla tai toisella niin Quentin Skinnerin näkemykset kontekstista kuin hermeneutiikan havainnot ympäröivän todellisuuden tulkitsemisesta. Kokemus ympäröivästä todellisuudesta puolestaan on kognitiivisen narratologian ytimessä.

Toivoisinkin, että jatkossa narratologiaa uskallettaisiin hyödyntää entistä ennakoluulottomammin myös kuvataiteen tutkimuksessa. Klassisen narratologian kä-

¹⁰³⁵ Soili Sinisalo, ”Erään esteetikon elämäntyöstä”. *Taide* 1/1984.

¹⁰³⁶ ”I saw the best minds of my generation destroyed by madness [...]”. Allen Ginsbergin kuuluisan runon ”Howl” (1956) alkusäkeet.

¹⁰³⁷ Herman 2009, 34–35.

sitteistöllä operoiminen olisi kiinnostava haaste, mutta myös kognitiivisen narratologian lähestymistavoissa on käyttökelpoisia työkaluja taidehistorialliselle tutkimukselle, kuten olen väitöskirjallani pyrkinyt osoittamaan. Tekstilähtöinen taidekäsitys ei typisty ”kertoviin kuviin”. Väitöskirjassa harrastamani poikkitieteellinen tutkimus ei oikeastaan edes tunnu erityisen poikkitieteelliseltä, kun kysymykset pyrkii yhdistämään yhteisen problematiikan kirkastamiseksi. Taidehistorian, kirjallisuustieteen, politiikan historian ja hermeneutiikan ytimessä on tekstin, ilmauksen tulkitseminen.

Kuvan ja sanan keskinäiseen välienselvittelyyn puolestaan liittyy myös kertomuksen käsite. Muiden ohella James Elkins on problematisoinut näkemystä, joka perustuu oletukseen kuvista kertomuksina. Hänen nähdäkseen ”kuvat eivät ole taidehistoriallisia kertomuksia: ne ovat itsepäisen lukukelvottomia, omituisen hiljaisia, ‘merkityksettömiä’ artefakteja, joihin parhaatkin yrityksemme ymmärtää kilpistyvät”.¹⁰³⁸ Kuten alussa julistin, en pyri etsimään kuvista kertomuksia tai analysoimaan niitä klassisen narratologian käsitteistöllä.¹⁰³⁹ Kuvat eivät kuitenkaan mielestäni missään tapauksessa myöskään ole ”merkityksettömiä artefakteja”, vaan tekstejä täynnä mahdollisia merkityksiä, suoranainen ”lausejoukko”.

Ilmaus – tässä tapauksessa taideteos – on yritys luodata ympäristöstä jonkinlainen vuoropuhelu arkipäivän merkityksellistämiseksi. Reijo Kupiainen kutsui Heidegger-luennassaan tätä prosessia ”esteettiseksi reflektiivisyydeksi”. Teemu Mäki puolestaan nyansoi hieman toisin ja puhui ”olemassaolon kivulloisesta kärvistelyluonteesta”, jota Erik Enroth ”maalauksissaan korosti yhtäältä säälimättömästi ja toisaalta herkutellen”.¹⁰⁴⁰ Konfliktinjälkeinen sosiaalinen konteksti on voimistanut merkityksettömyyden kokemusta ihmisten elämässä, ja tämä taas heijastuu niin eksistentiaalisessa filosofiassa kuin saksalaisessa ekspressionistisessä elokuvassa. Arvotyhjiö kumisee sosiaalisten normien uudelleenarvioinnin tarvetta, ja nämä mainingit voi aistia niin film noir -elokuviissa kuin Erik Enrothin runoissa ja maalauksissa. Oman arvaamattoman lisänsä kokonaisuuteen tarjosi kokemus modernista. Teknologian kiihtyvä kehitys tuotti päänvaivaa, sillä siinä oli sekä ihailtavat että arveluttavat puolensa.

Erik Enroth pyrki paikallistamaan itsensä tässä kurimuksessa saattamalla ääripäät dialogiseen suhteeseen. Sen sijaan, että olisi yksiselitteisesti valinnut puolensa (tekniikan puolesta tai vastaan, informalismi tai konstruktivismi), hän yritti taiteel-

¹⁰³⁸ Elkins 1998, xii. ”But first and last, pictures are not the narratives of art history: they are stubbornly illegible, weirdly silent, ‘meaningless’ artifacts where all our best attempts at understanding fall apart.”

¹⁰³⁹ Näinkin tosin voi aivan hyvin tehdä, kuten Mieke Bal on osoittanut keskeisessä teoksessaan *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition* (1991/2006), jossa hän tutkii Raamatun kertomusten kuvallista esittämistä Rembrandtin taiteessa erityisesti fokalisaation näkökulmasta. Klassinen narratologia tarjoaisi kiinnostavia haasteita myös taidehistorioitsijoille, mutta tätä problematiikkaa ei kannattane lähestyä ”kertovien kuvien” näkökulmasta.

¹⁰⁴⁰ Teemu Mäki, ”Tuskainen harakka nautiskelee”, *Taide* 2/2012.

lisella diskurssillaan antaa vastakkaisilta vaikuttaville äänille puheenvuoron. Kirsi Kunnas pani merkille tämän, vaikka käyttikin turhan väkivaltaisia metaforia.

Enroth sai mainesanan 'raaka', ja kieltämättä monet katsojat ovat tyrmistyneinä torjuneetkin hänen paljastavan aiheenkäsittelynsä. Tässä ilmenee kuitenkin Enrothin tapa etsiä kontaktia: isku pallean tyrmää sovinnaiset katsojat. Kun isku on tarpeeksi luja, eivät keskinkertaiset mielly keikaillen ihastelemaan brutaalia elettä. Kun isku on kyllin totuudellinen, kestää rehellinen katsoja sen. Ja kontaktiin antautuminen kannattaa, sillä Enrothilla on intohimoinen tarve valloittaa itselleen ja yleisölleen jokin ennenkokematon ajatus, totuus.¹⁰⁴¹

Erik Enroth yritti saada yksilön äänen kuuluviin, enkä tarkoita tällä pelkästään taiteilijan omaa ääntä, vaan individualismin ääntä ylipäänsä. Enroth pyrki luomaan keskusteluyhteyden yksilön ja maailman välille. Vaikka kyseessä on tietynasteinen provokaatio, ei väkivaltaisten vertauskuvien viljelylle silti ole riittävästi perusteita. Avain tähän yhteyteen oli suhde luontoon, ympäröivään todellisuuteen, kontekstiin. Kyseessä oli "luova jäljittely uuden luennan tuottamiseksi". Tähän projektiin liittäisiin myös Enrothin maalauksille niin ominaisen rajankäynnin figuratiivisen ja nonfiguraatiivisen ilmaisun välillä. Samaa problematiikkaa pelasi myös taiteen klassisen tradition yhdistäminen modernismin ilmaisukonventioihin.

Kysyin johdannossa – Perttu Näsäsen inspiroimana – olisiko Erik Enrothin maalauksia hedelmällisempää lähestyä *metodin* kuin *tyylin* näkökulmasta. Enrothin opettajanakin toiminut ruotsalainen taiteilija Otte Sköld kontemploi taiteilijan perusongelmaa. "Mitä taiteilija oikeastaan toivoo yleisöltään – sillä eihän hän pelkästään itseään varten maalaa. Hän haluaa, että yleisö näkisi *mitä* taiteilija yrittää maalauksellaan välittää elämästä ja luonnosta – ei *miten* maalaus teknisesti saa tämän aikaan." Taiteilijan taipaleen Sköld näkee silkkana jäljittämisenä – "totuuden etsimisenä."¹⁰⁴²

Kirsi Kunnas huomioi, että "Enrothille taide ei ole estetiä, vaan ilmaisua, reaktiota". Kunnas oivaltaa, kuinka Enroth "parhaissa töissään onkin onnistunut löytämään sekasortoiselle ja järjettömälle ajallemme adekvaatin ilmaisun; näennäisen totuuden ja pinnanalaisen todellisuuden suhteet on paljastettu dramaattisissa kuvanäyissä".¹⁰⁴³ Jos taiteen avulla ei totuutta tavoittanutkaan, sai maalaamalla ja kirjoittamalla luonnosteltua fragmentaarista kokonaisuudesta jotain *todenkaltaista*. Päädyin tutkimukseni otsikossa nimittämään tätä *sommitelluksi todellisuudeksi*. Jonathan Cullerin mukaan *vraisemblancen* käsitteeseen kytkeytyy keskeisesti tekstien "luonnollistaminen". Jotta hankalalta, käsittämättömältä tuntuva teksti tulisi ymmärrettäväksi, sitä olisi yritettävä tulkita jonkin toisen, helpommin käsitettävän tekstin valossa.¹⁰⁴⁴ Erik Enroth sommitteli taiteellisessa diskurssissaan ympäröivän todellisuuden sellaiseksi, että kykeni sitä ymmärtämään.

¹⁰⁴¹ Kunnas 1961, 144.

¹⁰⁴² Sköld 1960, 194.

¹⁰⁴³ Kunnas 1961, 144–146.

¹⁰⁴⁴ Culler 1975/1988, 138.

Enrothin taiteen reseptio näyttäytyykin valitettavan yksipuolisena ottaen huomioon, kuinka monelta kantilta taiteilija pyrki yhteiskunnallista todellisuutta ja aikansa taiteellista kontekstia havainnoimaan ja kommentoimaan. “Tampereen työläisaiheita miehisen voimakkaasti maalannut kubistinen ekspressionisti” tuntuu riittämättömältä, ellei peräti harhaanjohtavalta elämäntyön yhteenvedolta. Silti monet toimittajat kierrättivät vastaavia luonnehdintoja vielä vuoden 2012 retrospektiivin tiimoilta. Näin ollen joudun toteamaan, että vuodet eivät ainakaan vielä ole auttaneet “valaisemaan Erikin töiden arvoa”, kuten Erkki Kulolesi kirjeessään toivoi. Tutkimuksessani olen yrittänyt kyseenalaistaa näitä vallitsevia käsityksiä ja tarjota tilalle kirjavampaa luentaa.

LÄHTEET

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Sara Hildénin taidemuseon arkisto (SHTA)

Esther Enrothin kirje Erik Enrothille 1.3.1948
Signe Enrothin kirje Erik Enrothille 1.4.1948
Suomen Taiteilijaseuran kirje Suomen Pankille 18.1.1949
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 22.2.1949
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 5.3.1949
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 28.3.1949
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 14.2.1950
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 15.2.1950
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 23.2.1950
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 2.3.1950
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 18.3.1950
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 2.5.1950
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 31.11.[31.10.]1955
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 4.11.1955
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 18.11.1955
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 20.11.1955
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 26.11.1955
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 6.12.1955
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 12.12.1955
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 13.12.1955
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 15.12.1955
E. J. Vehmaksen kirje Sara Hildénille 9.12.1956
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 15.12.1956
Turun Taideyhdistyksen kirje Erik Enrothille 15.12.1956
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 30.1.1957
Erik Enrothin postikortti Sara Hildénille 4.2.1957
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 6.2.1957
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 7.2.1957
Erkki Kuloveden kirje Erik Enrothille 12.11.1957
Suomalais-amerikkalaisen yhdistyksen kirje Erik Enrothille 2.9.1958
Bengt Bromsin kirje Mrs. Harry F. Guggenheimille 20.2.1959
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 18.3.1959
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 27.3.1959
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 6.4.1959
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 17.4.1959
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 24.4.1959
Erik Enrothin postikortti Sara Hildénille 22.11.1960
Sara Hildénin kirje Erik Enrothille 1.1.1961
Erik Enrothin postikortti Sara Hildénille 15.1.1961

Olavi Veistäjän kirje Erik Enrothille 16.2.1961
Erik Enrothin kirje Sara Hildénille 20.2.1961
Erik Enrothin sähkösanoma Sara Enrothille [Hildén] 7.3.1961
Suomen Taiteilijaseuran kirje Gallerianjohtaja ja rouva Erkki Husalle 17.1.1980
Sinikka Enrothin kirje Paul Hörhammerille 10.5.1990
Elma ja Ugolino Ugolinin kirje Timo Vuorikoskelle 3.1. 1994

Fritz Hibertin julkaisematon muistiinpano ”Försök till målarkrönika över målare som varit anställda i S. Wuorios måleriaffär sedan år 1913 då undertecknad blev antagen som målarlärling”

Tapani Lemminkäisen ”Riimikronikka taiteilijaiduista” keväältä 1941. Faksattu Kuvataideakatemiasta Sara Hildénin taidemuseolle 1991

Tekijän arkisto (kyseessä valokuvajäljennökset – originaalit sijaitsevat Ensenadassa)

Enrothien valokuva-albumi
Erik Enrothin ”Bilderbok”
Erik Enrothin kortti Anna Enrothille 5.4.1940
Erik Enrothin koulutodistukset
Erik Enrothin matkapäiväkirjat
Erik Enrothin muistiinpanovihkot
Erik Enrothin SDP:n jäsenkirjan kopio
Erik Enrothin suojeluskuntatodistus
Karl Fritiof Enrothin passikopio
Sinikka Enrothin muistiinpanot

Yleisradio (YLE)

Erik Enrothin radiohaastattelu 27.8.1968, toimittaja Jouko Rissa
Enrothit Ensenadassa, televisiodokumentti, 1997, toimittaja Arvo Tuominen

SUULLISIA TIETOJA ANTANEET

Enroth, Nina, taiteilijan tytär, Ensenada
Hartman, Mauno, taiteilija, Kalliola
Kunnas, Kirsi, kirjailija, Tampere
Lehtinen, Kauko, taiteilija, Turku
Lehtonen, Helvi, Sara Hildénin työtoveri, Tampere
Lukkarinen, Ville, taidehistorian professori, Helsingin yliopisto
Sundell, Dan, taidekriitikko, Helsinki

SÄHKÖISET LÄHTEET

Kansallisfilmografia Elonet.

Kuvasto ry:n internetsivut. <http://kuvasto.fi/muistopalkinto/> (27.3.2019)

Maria Mäkelän kolumni ”Kertomuksen vaarat” 8.8.2017.

<https://kertomuksenvaarat.wordpress.com/2017/08/08/maria-makelan-kolumni-kertomuksen-vaarat/>
(3.12.2018)

Suomen Sukuhistoriallinen yhdistys r.y.:n internetsivut (4.2.2019)

Taidekeskus Purnun internetsivut. <http://www.purnu.fi/historia/> (25.3.2019)

”Taidemaalariiliton historia” Taidemaalariiliton internet-sivuilla osoitteessa
<https://www.painters.fi/taidemaalariilitto/historia/> (1.3.2019)

Taidemaalari Anna Järvisen matrikkelitiedot. Suomen kuvataiteilijat -
verkkomatrikkeli. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura
<https://kuvataiteilijamatrikkeli.fi/taiteilija/anna-jarvinen> (11.10.2019)

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Abbott, H. Porter, 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative. Second Edition.* Cambridge: Cambridge University Press.

Ahlstrand, Jan Torsten, 1985. *GAN. Gösta Adrian-Nilsson. Modernistpionjären från Lund.* Lund: Bokförlaget Signum.

Ahtela, H. [Einar Reuter], 1925. Euroopan uusi taide. *Tulenkantajat. Nuoren Voiman Liiton kirjallisen piirin albumi 1925.*

Alber, Jan, 2002. The ”Moreness” or ”Lessness” of ”Natural” Narratology. Samuel Beckett’s ”Lessness” Reconsidered. *Style* 36:1, 54–75.

Algren, Nelson, 2004 (1949). *Kultainen käsi.* Suom. Antti Eerikäinen. Helsinki: Desura.

Andrews, Molly, 2004. Opening to the Original Contributions. Counter-Narratives and the Power to Oppose. Considering Counter-Narratives: Narrating, Resisting, Making Sense. Ed. Michael Bamberg and Molly Andrews. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Anttonen, Erkki (toim.), 2005. *Elämää Nallenpolulla. Tapiolan ateljeetalo 50 vuotta.* Kuvataiteen keskusarkisto 11. Valtion Taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, Suomen Taiteilijaseuran ateljeesäätiö, Suomen rakennustaiteen museo. Toim. Erkki Anttonen. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

Anttonen, Erkki, 2006. *Kansallista vai modernia. Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto 12. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Anttonen, Erkki, 2018. Paluu todellisuuteen. Realismit maailmansotien välisen ajan eurooppalaisessa taiteessa. *Fantastico! Italialaista taidetta 1920- ja 1930-luvuilta*. Ateneumin julkaisuja nro 102. Toim. Hanna-Leena Paloposki. Helsinki: Kansallisgalleria, 11–17.

Austin, J.L., 1962. *How to Do Things With Words? The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Oxford University Press.

Bal, Mieke & Bryson, Norman, 1998 (1991). Semiotics and Art History. *The Art of Art History. A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press, 243–255.

Bal, Mieke, 2006 (1991). *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bal, Mieke, 1997. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

Bann, Stephen, 1984. *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barthes, Roland, 1993 (1968). Toden tuntu. *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Suomentaneet Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino, 99–108.

Beckmann, Max, 1989 (1927). The Artist in the State. *Max Beckmann. Tradition as a Problem in Modern Art*. Translated by Peter Wortsman. New York: Timken Publishers, inc.

Beckmann, Max, 1989 (1938). On My Painting. *Max Beckmann. Tradition as a Problem in Modern Art*. Translated by Peter Wortsman. New York: Timken Publishers, inc.

Belting, Hans, 1989. *Max Beckmann. Tradition as a Problem in Modern Art*. Translated by Peter Wortsman. New York: Timken Publishers, inc.

Bergström, Kirsti, 2013. Elämä ja taide. *Onni Oja 1909–2004. Elämä ja taide*. Riihimäen taidemuseon julkaisuja 19. Toim. Tanja Pääskynen ja Emilia Haavisto. Riihimäki: Riihimäen taidemuseo.

Björninen, Samuli, 2020. Onko tiedekin vain kertomus?

Blomstedt, Juhana, 2007 (1986). Kuunteleva silmä. Luento Helsingin yliopiston Studia Artis -sarjassa 1986. *Juhana Blomstedt*. Toim. Timo Valjakka. Helsinki: WSOY.

Boetzkes, Amanda & Vinegar, Aron, 2014. Introduction. *Heidegger and the Work of Art History*. Ed. Amanda Boetzkes and Aron Vinegar. Farnham: Ashgate, 1–30.

Bonsdorff, Bengt von, 1998. Kuvataide vuodesta 1960 1990-luvulle. *Suomen taiteen historia*. Toim. Bengt von Bonsdorff et al. Suomentanut Kaija Valkonen. Helsinki: Schildts.

Bradbury, Malcolm, 1983. *The Modern American Novel*. Oxford: Oxford University Press.

- Brodszkaja, Natalija 1981. *André Derain*. Suomentanut Eva Lehto. Maailman maalaustaiteen mestareita. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Bryson, Norman, 1983. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. Houndmills: MacMillan.
- Cohn, Dorrit, 1983 (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Connelly, Mark, 2001. *Deadly Closets. The Fiction of Charles Jackson*. Lanham: University Press of America.
- Coronel Rivera, Juan, 1998. Un moderno Prometeo. *Tamayo*. México: Grupo Financiero Bital cop., 128–166.
- Culler, Jonathan, 1988 (1975). *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dahlberg, Julia, 2018. *Konstnär, kvinna, medborgare. Helena Westermarck och den finska bildningskulturen i det moderna genombrottets tid 1880–1910*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk 204. Helsingfors: Finska Vetenskaps-Societeten.
- Derrida, Jacques, 1987 (1978). *The Truth in Painting*. Transl. Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques, 2003 (1986). Kirje japanilaiselle ystävälle. *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Suomentanut Teemu Ikonen. Helsinki: Gaudeamus.
- Donner, Jörn, 1995. Saksa ja Euroopan kohtaloita. *Konst som motstånd. Vastavirta. Tysk konst från mellankrigstiden. Saksan taide sotien välissä. Samling Marvin och Janet Fishman. Marvin ja Janet Fishmanin kokoelma*. Liljevalchs Konsthall, Stockholm. Helsingin Taidehalli. Toim. Folke Lalander, Louise Fogelström, Timo Valjakka ja Sointu Fritze. Stockholm: Liljevalchs Konsthall.
- Eberle, Matthias, 1985. *World War I and the Weimar Artists. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*. New Haven and London: Yale University Press.
- Einstein, Carl, 2014 (1926). George Grosz. *The Expressionist Turn in Art History. A Critical Anthology*. Ed. and transl. Kimberly A. Smith. Farnham: Ashgate.
- Eliade, Mircea, 1993 (1949). *Ikuisen paluun myytti. Kosmos ja historia*. Suomentanut Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-kirjat.
- Elkins, James, 1998. *On Pictures and the Words that Fail Them*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Enroth, Erik, 1950. *Hornkarlens sånger*. Helsingfors: Schildts.
- Enroth, Erik, 1960. Kaksi kotkaa. *Taide* 1960, näytenumero, 18–21.
- Enroth, Erik, 1963. Åke Mattas. *Taide* 1/1963, 4–6.
- Enroth, Erik, 1964. Näyttelykatsaus. *Suomen taide 1964*. Toim. Erik Enroth, Kaarlo Koroma, Kauko Lehtinen, Tuulikki Pietilä ja Kauko Räsänen. Suomen taiteilijaseura. Porvoo: WSOY, 11–33.

- Enroth, Erik, 1965. Näyttelykatsaus. *Suomen taide 1965*. Toim. Erik Enroth, Kaarlo Koroma, Kauko Lehtinen, Tuulikki Pietilä ja Kauko Räsänen. Suomen taiteilijaseura. Porvoo: WSOY, 13–33.
- Fludernik, Monika, 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. Lontoo: Routledge.
- Freeman, Mark, 2017. Narrative and Truth. Some Preliminary Notes. *Life and Narrative. The Risks and Responsibilities of Storying Experience*. Ed. Brian Schiff, A. Elizabeth McKim and Sylvie Patron. Oxford: Oxford University Press, 277–282.
- Fried, Michael, 1992 (1990). *Courbet's Realism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gadamer, Hans-Georg, 1965 (1960). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Genette, Gérard, 1986 (1972). *Narrative Discourse*. Transl. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Golec, Michael J., 2014. Heidegger's "From the Dark Opening...". *Heidegger and the Work of Art History*. Ed. Amanda Boetzkes and Aron Vinegar. Farnham: Ashgate, 103–119.
- Gombrich, E.H., 2006 (1950). *The Story of Art*. New York: Phaidon Press Inc.
- Grosskopf, Anna, 2018. Kunst aus dem Rinnstein – Berliner Realismus in Kaiserreich. *Berliner Realismus. Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix. Sozialkritik – Satire – Revolution*. Veröffentlichung des Bröhan-Museums Nr. 29. Hrsg. Tobias Hoffmann. Köln: Wienand, 13–21.
- Haapala, Arto, 1993. Martin Heidegger taidefilosofina. *Taide* 4/1993, 6–9, 61.
- Hartman, Mauno, 2005. *Minä Manu Hartman. Kuvanveistäjä*. Hollola: Mauno Hartmanin säätio.
- Heidegger, Martin, 1995 (1935). *Taideteoksen alkuperä*. Suomentanut Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Heller, Reinhold, 1991. Eduard Braun: Großstadtbrücke. *Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909–1936. Die Sammlund Marvin und Janet Fishman*. Hrsg. Reinhold Heller. München: Prestel Verlag.
- Heller, Reinhold & Granof, Corinne D., 1991. Otto Dix: Lustmord. *Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909–1936. Die Sammlund Marvin und Janet Fishman*. Hrsg. Reinhold Heller. München: Prestel Verlag.
- Hendin, Josephine, 1979. Experimental Fiction. *Harvard Guide to Contemporary American Writing*. Ed. Daniel Hoffman. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Herman, David & Jahn, Manfred & Ryan, Marie-Laure (ed.) 2005. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- Herman, David, 2009. *Basic Elements of Narrative*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Hirsch, Foster, 1981. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. San Diego & New York: A. S. Barnes & Company, Inc.

Hoffmann, Tobias & Fischer, Hannelore, 2018. Vorwort. *Berliner Realismus. Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix. Sozialkritik – Satire – Revolution*. Veröffentlichung des Bröhan-Museums Nr. 29. Hrsg. Tobias Hoffmann. Köln: Wienand, 10–11.

Hoffmann, Tobias, 2018. Was ist proletarische Kunst? Berliner Realismus zwischen Proletkult und heroischem Realismus. *Berliner Realismus. Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix. Sozialkritik – Satire – Revolution*. Veröffentlichung des Bröhan-Museums Nr. 29. Hrsg. Tobias Hoffmann. Köln: Wienand, 123–140.

Home, Marko, 2016. Abstraktin ekspressionismin syntysijoilla – Eino Ruutsalo New Yorkissa 1949–1952. *Tahiti* 02/2016.

Hughes, Robert, 2004 (2003). *Goya*. Lontoo: Vintage.

Huusko, Timo, 2010. Erik Enroth. *Purnu-ryhmä*. Tampereen taidemuseon julkaisuja 146. Toim. Soila Kaipiainen. Tampere: Tampereen taidemuseo.

Hyvärinen, Matti & Hydén, Lars-Christer & Saarenheimo, Marja & Tamboukou, Maria, 2010. Beyond Narrative Coherence. An Introduction. *Beyond Narrative Coherence*. Ed. Matti Hyvärinen, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo & Maria Tamboukou. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Hyvärinen, Matti, 2017. Foreword: Life Meets Narrative. *Life and Narrative. The Risks and Responsibilities of Storying Experience*. Ed. Brian Schiff, A. Elizabeth McKim and Sylvie Patron. Oxford: Oxford University Press, ix–xxii.

Ilvas, Juha, 1985. Erik Enroth. *Suomen taide. Vastakohtien aika*. Toim. Markku Valkonen ja Olli Valkonen. Porvoo: WSOY.

Jackson, Charles, 1944. *The Lost Weekend*. New York: Rinehart & Company.

Jauhiainen, Oskari, 1986. Mauno Markkula. *Taide enemmän kuin elämä. Muistikuvia taiteemme taipaleelta*. Toim. Erkki Koponen, Jorma Tissari ja Reijo Ahtokari. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura, 157–161.

Johansson, Ejner, 1962. *Richard Mortensen*. Danske nutidskunstnere bd. II. København: Munksgaard.

Kaiser, Franz W., 1995. Taiteen vastarinta – erään yksityiskokoelman teemoja. *Konst som motstånd. Vastavirta. Tysk konst från mellankrigstiden. Saksan taide sotien välissä. Samling Marvin och Janet Fishman. Marvin ja Janet Fishmanin kokoelma*. Liljevalchs Konsthall, Stockholm. Helsingin Taidehalli. Toim. Folke Lalander, Louise Fogelström, Timo Valjakka ja Sointu Fritze. Stockholm: Liljevalchs Konsthall.

Kalha, Harri, 1997. *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit*. Jyväskylä: Suomen historiallinen seura.

Kantokorpi, Otso, 2012. ”Työni täytyy olla kuin puristettu nyrkki.” Erik Enrothin 1940–50-lukujen tuotannon yhteiskunnallisuudesta ja ihmiskuvasta. *Erik Enroth. Sara Hildénin säätien kokoelma*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 91. Toim. Päivi Loimaala, Sarianne Soikkonen ja Riitta Valorinta. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 43–47.

Karjalainen, Tuula, 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. Porvoo: WSOY.

- Keane, John, 1988. More Thesis on the Philosophy of History. *Meaning and Context. Quentin Skinner and His Critics*. Ed. James Tully. Princeton: Princeton University Press, 204–217.
- Kibédi Varga, A.[ron], 1989. Criteria for Describing Word-and-Image Relations. *Poetics Today* 10/1 (Spring, 1989), 31–53.
- Kivimies, Yrjö, 1960. 50-luvun henkinen tausta. *Suomen taide 1960*. Toim. Olli Valkonen. Suomen taiteilijaseura. Porvoo: WSOY, 36–41.
- Kivinen, Kati, 2013. *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa*. Kuvataiteen keskusarkisto 26. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Kortelainen, Anna, 2018. *Hyvä Sara! Sara Hildénin kolme elämää*. Helsinki: Gummerus.
- Korthals Altes, Liesbeth, 2014. *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Koskensilta, Risto, 2017. J.L. Austinin puheet, teot ja niiden seuraukset. *niin&näin* 93 (kesä 2/2017), 64–73.
- Koskinen, Maija, 2018. *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista – Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968*. Väitöskirja: Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta, Taidehistoria. Helsinki: Premedia.
- Kracauer, Siegfried, 1987 (1947). *Caligarista Hitleriin. Saksalaisen elokuvan psykologinen historia*. Suomentanut Reijo Lehtinen. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Kruskopf, Erik, 1987. Modernismin takatalvi. *Tunne ja ajatus. Suomalaista modernismia 1930–55*. Toim Aune Jääskinen ja Outi Flander. Suomen taideakatemia julkaisuja 82/1987. Helsinki: Suomen taideakatemia, 37–40.
- Kruskopf, Erik, 1990. Sodanjälkeinen kuvataide vuoteen 1960. *Ars Suomen taide* 6. Toim. Salme Sarajas-Korte et al. Espoo: Weilin+Göös.
- Kunnas, Kirsi, 1960. Erik Enroth. *Taide* 2/1960, 106–111.
- Kunnas, Kirsi, 1961. Erik Enroth – eurooppalainen ja suomalainen maalari. *Tampereen taidetta ja taiteilijoita*. Toim. Matti Petäjä. Tampere: Tampereen taiteilijaseura r.y., 138–154.
- Kupiainen, Reijo, 1997. *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitusten jäljillä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuusamo, Altti, 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Tampere: Gaudeamus.
- Leistner, Gerhard, 1986. *Idee und Wirklichkeit. Gehalt und Bedeutung des urbanen Expressionismus in Deutschland, dargestellt am Werk Ludwig Meidners*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Lindgren, Liisa, 1996. *Elävä muoto. Traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa*. Dimensio 1. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Lindgren, Liisa, 2000. Jäähyväiset 1950-luvulle. *1950-luku. Vapautumisen aika*. Toim. Pirkko Tuukkanen ja Timo Valjakka. Helsinki: Suomen Taideyhdistys, 36–40.

Lukkarinen, Ville, 1989. *Classicism and History. Anachronistic Architectural Thinking in Finland at the Turn of the Century. Jac. Ahrenberg and Gustaf Nyström*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 93. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.

Lukkarinen, Ville, 1998. Taiteen tarina. *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 17–56.

Lukkarinen, Ville, 2001. Laulain elämästä lintokodon saares – Kain Tapperin taiteesta. *Kain Tapper*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 68. Toim. Riitta Valorinta. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 12–37.

Lukkarinen, Ville, 2010. Ellen Thesleff ja Pekkalan kartanon sali. *Taidemaalaus* 3/2010, 20–23.

Lundström, Marie-Sofie, 2008. *Travelling in a Palimpsest. Finnish Nineteenth-Century Painters' Encounters with Spanish Art and Culture*. Suomalaisen Tiedekatemian toimituksia Humaniora 343. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Lundström, Marie-Sofie, 2018. Turistens blick. Finländska konstnärers resor i ”Orienten” från sent 1800-tal till andra världskriget. *Finsk Tidskrift* 5/2018, 9–30.

Luoto, Miika, 2002. *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Martikainen, Jari, 2012. Saksalainen ekspressionismi. Taidetta ja elämää. *Ekspressioita. Näyttely saksalaisesta ekspressionismista*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisu 92. Toim. Sarianne Soikkonen ja Riitta Valorinta. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 19–25.

McHale, Brian, 2001. Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Poetry. *Narrative* 9/2, 161–167.

Meretoja, Hanna, 2017. On the Use and Abuse of Narrative for Life. Toward an Ethics of Storytelling. *Life and Narrative. The Risks and Responsibilities of Storying Experience*. Ed. Brian Schiff, A. Elizabeth McKim and Sylvie Patron. Oxford: Oxford University Press, 75–93.

Meretoja, Hanna, 2018. *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. New York: Oxford University Press.

Mikkonen, Kai, 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

Mitchell, W.J.T., 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

Moisio, Tomi, 2010a. Kerronnallisuuden rajamailla. *Wilhelm Sasnal*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisu 84. Toim. Helena Juncosa ja Virpi Nikkari. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 33–34.

Moisio, Tomi, 2010b. Fiktiivinen elämä. Elämän kerronnallistaminen ja dialoginen suhde itseen Charles Jacksonin romaanissa *The Lost Weekend*. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.

Moisio, Tomi, 2012. Arkadiasta moderniin dystopiaan. Erik Enrothin runot. *Erik Enroth. Sara Hildénin säätiön kokoelma*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 91. Toim. Päivi Loimaala, Sarianne Soikkonen ja Riitta Valorinta. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 61–65.

Moisio, Tomi, 2015. Vastakkainasettelusta vuorovaikutukseen. Maisemallinen abstraktio teoksen pinnalla (ja pinnan alla). *Mielen maisemia*. Sahim 1/2015. Toim. Päivi Loimaala. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.

Mäkelä, Maria, 2006. Possible Minds. Constructing – and Reading – Another Consciousness as Fiction. *FREElanguage INDIRECTtranslation DISCOURSEnarratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters*. Tampere Studies in Language, Translation and Culture A2. Ed. Pekka Tammi and Hannu Tommola. Tampere: Tampere University Press, 231–260.

Mäkelä, Maria 2011. *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Mäkelä, Maria, 2019. In Search of Mid-size Theories for Narratologists and Social Scientists. *Poetics Today* 40:2 (June 2019), 367–372.

Mäkelä, Maria & Karttunen, Laura, 2020. Kokemuksellisuus, mallitarinat ja eksemplarisuus tarinallisen yksilöjournalismin valtakaudella. *Kertomuksen keinoin: tarinallisuus mediassa ja tietokirjallisuudessa*. Toim. Mikko T. Virtanen, Pirjo Hiidenmaa ja Jyrki Nummi. Helsinki: Gaudeamus.

Mäki, Teemu, 2012. Tuskainen harakka nautiskelee. *Taide* 2/2012, 20–25.

Niemi, Juhani, 1995. Modernia muotoa etsimässä. *Taide* 5/1995, 33–40.

Nordström, Lars-Gunnar, 1961. Merkin magia. Huomioita Amerikan taide-elämästä. *Taide* 1/1961, 19–23.

Nummelin, Rolf, 1998. Maalaus ja grafiikka 1918– noin 1960. *Suomen taiteen historia. Keskiajalta nykyaikaan*. Toim. Bengt von Bonsdorff et al. Suomentanut Kaija Valkonen. Helsinki: Schildts.

Näsänen, Perttu, 1980. Katso Enrothia. *Taide* 6/1980, 34–37.

Ojanperä, Riitta, 2010. *Kriitikko Einari J. Vehmas ja moderni taide*. Valtion taidemuseo Kuvataiteen keskusarkisto 20. Toim. Veikko Pakkanen. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Palmer, Alan, 2004. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Panofsky, Erwin, 1970 (1955). *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Paris, Barry, 1996 (1994). *Garbo. Suuri yksinäinen*. Suomentanut Jaana Kapari. Helsinki: Otava.

- Passinmäki, Pekka, 1997. *Arkkitehtuurin unohtunut ethos. Tutkielma Martin Heideggerin ajatusten soveltamisesta arkkitehtuurin tarkasteluun*. Tampere: TAJU.
- Peppiatt, Michael, 2015. *Francis Bacon in Your Blood. A Memoir*. London and New York: Bloomsbury Circus.
- Prendeville, Brendan, 2000. *Realism in 20th Century Painting*. London: Thames and Hudson.
- Price, Dorothy, 2019. A 'Prosthetic Economy': Representing the 'Kriegskrüppel' in the Weimar Republic. *Art History* 42:4 (September 2019), 750–779.
- Randall, William L., 2017. Afterword: Narrative and Life. From "So What?" to "What Next?" *Life and Narrative. The Risks and Responsibilities of Storying Experience*. Ed. Brian Schiff, A. Elizabeth McKim and Sylvie Patron. Oxford: Oxford University Press, 293–304.
- Read, Herbert, 1960 (1959). *Vuosisatamme maalaustaiteen historia*. Suomentajaa ei mainittu. Helsinki: Otava.
- Reifferscheidt, Fabian, 2018. Sexualität und Realismus – Wahrhaftig, grob unzüchtig und überprüfenswert. *Berliner Realismus. Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix. Sozialkritik – Satire – Revolution*. Veröffentlichung des Bröhan-Museums Nr. 29. Hrsg. Tobias Hoffmann. Köln: Wienand, 107–110.
- Remmers, Inga, 2018. Armut, Elend, Ausgrenzung. Sozialdokumentarische Aufnahmen vom Leben in Berlin. *Berliner Realismus. Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix. Sozialkritik – Satire – Revolution*. Veröffentlichung des Bröhan-Museums Nr. 29. Hrsg. Tobias Hoffmann. Köln: Wienand, 73–81.
- Ricoeur, Paul, 1981 (1979). The Narrative Function. *Paul Ricoeur. Hermeneutics and the Human Sciences*. Ed. and translated by John B. Thompson. Cambridge: Cambridge University Press, 274–296.
- Ricoeur, Paul, 1980. Narrative Time. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1 (Autumn), 169–190.
- Ricoeur, Paul, 1984. *Time and Narrative. Vol 1*. Transl. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul, 1991. Life in Quest of Narrative. *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. Ed. David Wood. London: Routledge, 20–33.
- Rossi, Leena-Maija, 2017. Performatiivisuus ja sukupuolentutkimuksen kumous. *niin&näin* 93 (kesä 2/2017), 89–93.
- Ruohonen, Johanna, 2013. *Imagining a New Society. Public Painting as Politics in Postwar Finland*. Turun yliopiston julkaisuja sarja B, osa 358. Turku: Turun yliopisto.
- Saari, Marjatta, 2012. Erik Enroth. Elämäkerta- ja näyttelytietoja. *Erik Enroth. Sara Hildénin säätiön kokoelma*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 91. Toim. Päivi Loimaala, Sarianne Soikkonen ja Riitta Valorinta. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 173–193.
- Salo, Matti, 1982. *Seinä vastassa. Johdatus Hollywoodin mustan elokuvan, film noirin, lähteille*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.

Sartre, Jean-Paul, 1964 (1938). *Inho*. Suomentanut Juha Mannerkorpi. Helsinki: Tammi.

Savelainen, Hannele, 2008. Ole Kandelin 1920–1947. ”Kaikki tai ei mitään”. Ole Kandelin 1920–1947. Abstraktio, kukka ja kuolema. EMMA – Espoon modernin taiteen museon julkaisuja 18/2008. Toim. Hannele Savelainen ja Tiina Penttilä. Espoo: Espoon modernin taiteen museo, 6–86.

Schiff, Brian & McKim, A. Elizabeth & Patron, Sylvie, 2017. Introduction: Life and Narrative – A Brief Primer. *Life and Narrative. The Risks and Responsibilities of Storying Experience*. Ed. Brian Schiff, A. Elizabeth McKim and Sylvie Patron. Oxford: Oxford University Press, xxxi–xliii.

Schroeder, Kristin, 2019. An Ambivalent Elegy: Lotte Laserstein’s *Evening Over Potsdam* (1930). *Art History* 42:4 (September 2019), 808–827.

Selz, Peter, 1989. Preface. *Max Beckmann. Tradition as a Problem in Modern Art*. Transl. Peter Wortsman. New York, Timken Publishers, inc, 7–10.

Sinisalo, Soili, 1980. Aiheita ja toteutuksia. Erik Enrothin tuotantoa 1940- ja 1950-luvuilta. *Erik Enrothin maalauksia, piirustuksia ja grafiikkaa Sara Hildénin säätiön kokoelmista*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 3. Toim. Timo Vuorikoski, Marjatta Saari ja Ulla Huhtamäki. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 3–9.

Sinisalo, Soili, 1984. Erään esteetikon elämäntyöstä. *Taide* 1/1984, 6–9.

Siukonen, Jyrki, 2012. Matka myyttiseen maisemaan. Erik Enrothin Amerikan elämykset. *Erik Enroth. Sara Hildénin säätiön kokoelma*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 91. Toim. Päivi Loimaala, Sarianne Soikkonen ja Riitta Valorinta. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 51–57.

Skalin, Lars-Åke, 2017. Turning Life into Stories – Turning Stories into Lives. *Life and Narrative. The Risks and Responsibilities of Storying Experience*. Ed. Brian Schiff, A. Elizabeth McKim and Sylvie Patron. Oxford: Oxford University Press, 119–136.

Skinner, Quentin, 1988a. Meaning and Understanding in the History of Ideas. *Meaning and Context. Quentin Skinner and His Critics*. Ed. James Tully. Princeton: Princeton University Press, 29–67.

Skinner, Quentin, 1988b. Motives, Intentions and the Interpretation of texts. *Meaning and Context. Quentin Skinner and His Critics*. Ed. James Tully. Princeton: Princeton University Press, 68–78.

Skinner, Quentin, 2010 (2002). *Visions of Politics. Volume 1: Regarding Method*. Cambridge: Cambridge University Press.

Šklovski, Viktor, 2001 (1917). Taiteesta – keinona. *Venäläinen formalismi*. Toim. Pekka Pesonen ja Timo Suni. Suomentanut Timo Suni. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Sköld, Arna, 1960. *Otte. En bok om Otte Sköld*. Stockholm: Bonniers.

Sonck, C.E., 1977. *Yrjö Saarinen. Elämäkertaa kuvia/kirjeitä/tarinoita*. Helsinki: Frenckellin kirjapaino Oy.

Suominen-Kokkonen, Renja, 2013. Introduction. *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Taidehistoriallisia tutkimuksia Konsthistoriska studier 46. Toim. Johanna Vakkari ja Renja Suominen-Kokkonen. Helsinki: Society for Art History in Finland.

Södergran, Edith, 1946. *Dikter*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.

Tammi, Pekka, 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.

Tammi, Pekka, 2006a. Against Narrative ("A Boring Story"). *Partial Answers* 4:2, 19–40.

Tammi, Pekka, 2006b. Exploring *terra incognita*. *FREElanguage INDIRECTtranslation DISCOURSEnarratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters*. Tampere Studies in Language, Translation and Culture A2. Ed. Pekka Tammi and Hannu Tammola. Tampere: Tampere University Press, 159–173.

Terraroli, Valerio, 2018. Maaginen realismi. Historiaa ja päähenkilöitä. *Fantastico! Italialaista taidetta 1920- ja 1930-luvuilta*. Ateneumin julkaisuja nro 102. Toim. Hanna-Leena Paloposki. Helsinki: Kansallisgalleria, 20–61.

Tonner, Philip, 2014. Art, Materiality and the Meaning of Being: Heidegger on the Work of Art and the Significance of Things. *Heidegger and the Work of Art History*. Ed. Amanda Boetzkes and Aron Vinegar. Farnham: Ashgate, 121–140.

Tontti, Jarkko, 2005. Olemisen haaste – 1900-luvun hermeneutiikan päälinjat. *Tulkinnasta toiseen. Esseitä hermeneutiikasta*. Toim. Jarkko Tontti. Tampere: Vastapaino.

Tully, James, 1988. The Pen Is a Mighty Sword. Quentin Skinner's Analysis of Politics. *Meaning and Context. Quentin Skinner and His Critics*. Ed. James Tully. Princeton: Princeton University Press, 7–28.

Vahtola, Jouko, 2003. *Suomen historia: jääkaudesta Euroopan unioniin*. Helsinki: Suuri suomalainen kirjakerho.

Valavuori, Olavi, 1961. 1950-luku. *Suomen taidetta 1950-luvulla*. Toim. Kaarlo Koroma. Porvoo: WSOY, 7–13.

Valavuori, Olavi, 1986. "Sunnuntairyhmä" Åke, Erik ja Helge. *Taide enemmän kuin elämä. Muistikuvia taiteemme taipaleelta*. Toim. Erkki Koponen, Jorma Tissari ja Reijo Ahtokari. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura, 146–155.

Valkonen, Olli, 2000. Modernismin 1950-luku. *1950-luku. Vapautumisen aika*. Toim. Pirkko Tuukkanen ja Timo Valjakka. Helsinki: Suomen Taideyhdistys, 8–21.

Valorinta, Riitta, 1982. André Lhote ja Suomi. André Lhote ja Suomi et la Finlande. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 9. Toim. Kaarina Rissanen, Riitta Valorinta ja Timo Vuorikoski. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 5–26.

Valorinta, Riitta, 2012a. Sara Hildénin säätiön kansainvälinen taidekokoelma. *Sara Hildénin säätiö. Ulkomainen kokoelma. Maalaukset, piirustukset, veistokset ja grafiikka*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 88. Toim. Päivi Loimaala. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 8–9.

Valorinta, Riitta, 2012b. Esipuhe. "...sitä seurustelee jumalien kanssa". *Erik Enroth. Sara Hildénin säätiön kokoelma*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 91. Toim. Päivi Loimaala, Sarianne Soikkonen ja Riitta Valorinta. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 7–8.

Vieru, Elina, 1991. *Åke Mattas. Oma kuva 1920–1962*. Ars Nordica. Oulu: Pohjoinen.

Vieru, Elina, 2000. Muodollisesti vapaa – noudattaa silti tyyliä ja tapaa. *1950-luku. Vapautumisen aika*. Toim. Pirkko Tuukkanen ja Timo Valjakka. Helsinki: Suomen Taideyhdistys, 82–101.

Vihanta, Ulla, 1987. Erik Enroth sodanjälkeisessä murroksessa. *Tunne ja ajatus. Suomalaista modernismia 1930–55*. Toim. Aune Jääskinen ja Outi Flander. Suomen taideakatemia julkaisuja 82/1987. Helsinki: Suomen taideakatemia, 37–40.

Vihanta, Ulla, 1990. Amerikkalaisuudesta suomalaisessa kuvataiteessa 1945–1965. *Happy Days Are Here Again. Amerikan ilmiöitä ja ajankuvaa Lahdessa 1945–1965*. Toim. Päivi Siikaniemi. Lahti: Lahden kaupunginmuseo, 32–48.

Vihanta, Ulla, 2012. Erik Enroth – yksinäinen ekspressionisti. Teoksia Sara Hildénin säätiön kokoelmassa. *Erik Enroth. Sara Hildénin säätiön kokoelma*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 91. Toim. Päivi Loimaala, Sarianne Soikkonen ja Riitta Valorinta. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 17–39.

Viita, Lauri, 1947. *Betonimylläri*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.

Vuorikoski, Timo, 1980. Suosikit. Eräs näkökulma Erik Enrothin ekspressionismiin. *Erik Enrothin maalauksia, piirustuksia ja grafiikkaa Sara Hildénin säätiön kokoelmista*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 3. Toim. Timo Vuorikoski, Marjatta Saari ja Ulla Huhtamäki. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 10–11.

Vuorikoski, Timo, 1991. *Erik Enroth 1945–1947*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.

Vuorikoski, Timo, 1994. *Sara Hildén. Mesenaatin muotokuva*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 59. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.

Vuorikoski, Timo, 2004a. Erik Enroth ja istuva alaston. *Alaston*. Sahim 1/2004. Toim. Timo Vuorikoski. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 14–19.

Vuorikoski, Timo, 2004b. Erik Enroth runon maiseman matkassa. *Vallan maisema*. Sahim 2/2004. Toim. Timo Vuorikoski. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 54–59.

Watts, Harriet, 1986. Arp, Kandinsky and the Legacy of Jakob Böhme. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. Ed. Edward Weisberger. New York: Abbeville Press, 239–256.

Westergård, Ira, 2007. *Approaching Sacred Pregnancy: The Cult of the Visitation and Narrative Altarpieces in Late Fifteenth-Century Florence*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Westheim, Paul, 1957. Una investigacion estetica. *Tamayo*. Traducción de Mariana Frenk. Mexico: Artes de Mexico, 5–24.

White, Hayden, 1989 (1987). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Wilkin, Karen, 1987. *Stuart Davis*. New York: Abbeville Press.

Wood, David, 1991. Introduction. Interpreting Narrative. *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. Ed. David Wood. London: Routledge.

Ylikangas, Mikko, 2009. *Unileipää, kuolonvettä, spiidiä. Huumeet Suomessa 1800–1950*. Jyväskylä: Atena.

Ødegård, Åse, 1992. *Aage Storstein. En billedbygger I norsk kunst*. Oslo: Bonytt A.S.

Ødegård, Åse, 1996. *Et kunstverk blir til: Aage Storsteins fresker i Oslo Rådhus*. Bergen: Universitetet i Bergen.

SANOMALEHDET

Aamulehti

Helsingin Sanomat

Hufvudstadsbladet

Ilta-Sanomat

Kansan Lehti

Kansan Uutiset

Keskisuomalainen

Nya Pressen

Suomen Kuvalehti

Suomen Sosiaalidemokraatti

Tamperelainen

Uusi Suomi

LIITE 1

Erik Enrothin Ensenadassa sijaitsevat maalaukset

Kilpapyöräilijä, 1948–51, öljy levyille, 74 x 50 cm (takana levyssä ajoitus -48, joka vedetty yli ja vaihdettu -51)

Espanjalainen kylä, 1951, öljy kankaalle, 63,5 x 81 cm

Cantabria, 1971, öljy levyille, 121,5 x 89,5 cm

Kuukivet, 1971, öljy levyille ja vanerille, reliefi, 103 x 185 cm

Oliivitarha, 1971, öljy levyille, 170 x 74 cm

Espanjalainen hahmo (?), 1972, öljy levyille, 137 x 80 cm (takana merkintä teoksen nimestä, mutta siitä on vaikea saada selvää – teos nimetty aiheen perusteella)

Korttelijengi, 1972–73, öljy levyille, 274 x 170 cm

Cladioluksia I, 1973, öljy levyille, 122 x 91 cm (takana levyssä myös merkintä “Gladioluksia I”)

Elämän arkea, 1973, öljy levyille, 122 x 91 cm

Gul målvakt, 1973, öljy levyille, 179,5 x 122 cm

Keltaiset kallat, 1973, öljy levyille, 122,5 x 89 cm (takana levyssä myös merkintä “Kallankukkia”)

Luonnon pintoja, 1973, öljy levyille, 123 x 95,5 cm

Paistinpannun arkea, 1973, öljy levyille, 122 x 91 cm (takana levyssä myös merkintä “Aamiainen ikkunalla”)

Sinikka, 1973, öljy levyille, 170 x 108 (takana näyttelylappu, jonka mukaan ollut esillä ensin DDR:ssä ja sitten Tšekkoslovakiassa 1976)

Työkaluja, 1973, öljy levyille, 137 x 122 cm (takana levyssä myös merkintä “Tools”)

Äyriäisasetelma (?), 1973, öljy levyille, 89,5 x 121,5 cm (takana levyssä merkintä nimestä, josta ei saa selvää)

Fiikus, 1973–74, öljy levyille, 120 x 90 cm

Härkä (?), 1974, öljy levyille, 93 x 92 cm (takana kehyksessä merkintä nimestä, josta ei saa selvää)

Jätkäsaaresta, 1974, öljy levyille, 122,5 x 91 cm (takana levyssä myös merkintä “Helsingin satama”)

Kalliosaaret, 1974, öljy levyllä, 137 x 80 cm (takana levyssä myös merkintä "Aigean meri pyhä leipä")

Ranskanleipä ja sipulit, 1974, öljy levyllä, 122 x 91 cm (takana levyssä myös merkintä "Ranskanleipä"; lisäksi takana näyttelylappu, jonka mukaan ollut esillä ensin DDR:ssä ja sitten Tšekkoslovakiassa 1976 nimellä *Stilleben mit Brot*)

Vaaleanpunaiset kalliot meressä, 1974, öljy levyllä, 91 x 122 cm (takana levyssä myös merkintä "Aigean meren pyhät saaret")

Vasaran jälki, 1974, öljy levyllä, 122 x 91 cm

Veitsi ja leipä, 1974, öljy levyllä, 60 x 114 cm

Veitsi ja meloneja, 1974, öljy levyllä, 81 x 122 cm

Espanjalainen vuoristokylä, 1973–75, öljy levyllä, 185 x 122,5 cm

Espanjalainen maisema violetilla, 1974–75, öljy levyllä, 185 x 122 cm

Huumenuoria, 1974–75, öljy levyllä, 183,5 x 122 cm

Kunnianosoitus suomalaiselle maanviljelijälle, 1974–75, öljy levyllä, 180 x 122,5 cm

Kuukivet, 1974–75, öljy ja sekatekniikka levyllä, 122 x 89,5 cm (takana levyssä myös merkintä "Ostereita")

Puistonäkymä, 1974–75, öljy levyllä, 185 x 122,5 cm

Arbuusi ja paistinpannu, 1975, öljy levyllä, 122,5 x 91,5 cm (takana levyssä myös merkintä "Paistinpannuasetelma")

Auringonkukat, 1975, öljy ja sekatekniikka levyllä, 122,5 x 93 cm (takana levyssä myös merkintä "Auringonkukkia I")

Auringonkukat, 1975, öljy levyllä, 122 x 89,5 cm (takana myös merkintä "Auringonkukkia II"; lisäksi kehyksessä teippi, jossa teksti "Viimeinen työ, jonka Erik nosti stafille tarkastellakseen, oli onnistunut")

Cladioluksia 2, 1975, öljy levyllä, 80 x 68 cm

Hitsaaja, 1975, öljy levyllä, 122,5 x 96 cm

Intialainen, 1975, öljy levyllä, 122,5 x 92 cm

Kaivopuistoa, 1975, öljy levyllä, 92,5 x 122 cm (takana myös merkintä "Hesperianpuistoa", josta "Hesperia" vedetty yli, sekä "Kaivopuisto")

Kalastajat, 1975, öljy levyllä, 137,5 x 122,5 cm

Kirkas päivä vuoristossa, 1975, öljy levyllä, 170 x 137 cm

Krysanteemi, 1975, öljy levyllä, 75 x 60 cm (takana levyssä myös merkintä "Flor")

Kultakala, 1975, öljy levyille, 61 x 122 cm

Kunnianosoitus Manetille, 1975, öljy levyille, 122 x 200 cm

Leipäasetelma, 1975, öljy levyille, 58 x 79,5 cm

Makkara-asetelma, 1975, öljy kankaalle, 89 x 116 cm (takana pahoin repeytynyt näyttelylappu, jossa oletettavasti *Stilleben mit Wurst*)

Matadori, 1975, öljy levyille, 122,5 x 91 cm

Nainen ja auringonkukat, 1975, öljy levyille, 91,5 x 122 cm (takana levyssä myös merkintä "Auringonkukkia III + nainen")

Nina, 1975, öljy levyille, 90 x 61 cm

Nuorison idoli, 1975, öljy levyille, 186 x 122 cm

Piippuasetelma, 1975, öljy levyille, 99 x 94,5 cm (ollut esillä näyttelyssä Tšekkoslovakiassa 1976 nimellä *Stilleben mit Pfeife*)

Sinikka unkarilaisessa puvussa, 1975, öljy levyille, 122 x 93 cm

Sitruunat, 1975, öljy levyille, 100 x 122 cm

Valkoinen kiviasetelma, 1975, öljy levyille, 122 x 93 cm

Vanki, 1975, öljy levyille, 69,5 x 79,5 cm

Omakuva, ajoittamaton, öljy kankaalle, 73 x 60,5 cm

Opettajan muotokuva, ajoittamaton, öljy levyille, 71,5 x 46,5 cm

Asetelma 27 (?), ajoittamaton, öljy levyille, 122 x 90,5 cm (takana lyijykynämerkintä nimestä, josta ei saa selvää)

Before the Start, ajoittamaton, öljy levyille, 175 x 122 cm

Espanjalainen kapakka, ajoittamaton, öljy levyille, 170 x 209 cm

Hesperian puisto (?), ajoittamaton, öljy levyille, 99 x 96,5 cm (Nina Enrothin tiedonannon mukaan näkymä Lallukan kodin ikkunasta Hesperian puistoon, tämän perusteella ajoitus 1971–75)

Häränkallo, ajoittamaton, öljy kankaalle, 131 x 98 cm

Istuva Sinikka, ajoittamaton, öljy kankaalle, 131 x 97,5 cm (maalaukseen kirjoitettu "S i morgon...", jonka lopusta ei saa selvää)

Keltaiset krysanteemit, ajoittamaton, öljy levyille, 122,5 x 91 cm

La Strada, ajoittamaton, öljy levyille, 170 x 274,5 cm

Nude, ajoittamaton, öljy kankaalle, 200 x 100 cm (Taiteilijaseniorien näyttelyssä nimellä *Model*)

Parveke, ajoittamaton, öljy kankaalle, 146,5 x 97 cm (Nina Enrothin tiedonannon mukaan näkymä Lallukan parvekkeelta, tämän perusteella ajoitus 1971–75; kehyksessä takana teksti “Wulff”)

Ursus, ajoittamaton, öljy levyille, 22 x 167 cm